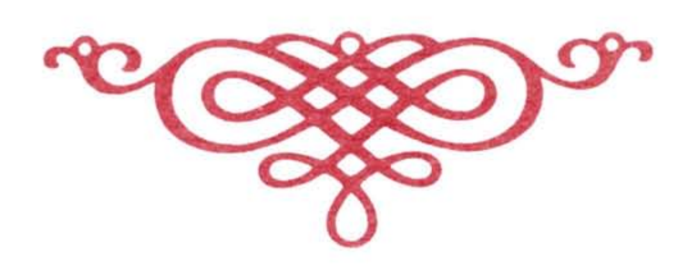




Silvia Caunedo y Julio Hernández
Las relaciones hispanocubanas

Adolfo Sotelo Vázquez
Viajeros en Barcelona

José Ortega
Diana de Carlos Fuentes

Jorge Valdés Díaz Vélez
Poemas

Textos sobre Salvador Elizondo, Arthur Schnitzler, François Mitterrand, Eduardo Blanco-Amor, la historia del teatro argentino y la actual poesía española



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

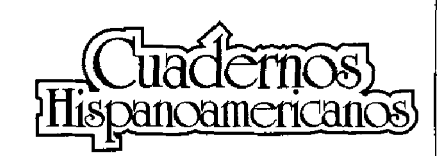
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6



544

544 Cuadernos Hispanoamericanos

INVENCIONES Y ENSAYOS



Anterior Inicio Siguiente



Las relaciones hispano-cubanas

Aciertos y limitaciones de un camino difícil

La idea de que las guerras separan a los pueblos parece ser una certeza histórica que, en el caso de las relaciones de Cuba con su antigua metrópoli, España, se rompe para dar paso a un largo camino de vínculos muy particulares. La historia de estas relaciones es aún muy cercana si tenemos en cuenta que todavía no hemos conmemorado el primer centenario de la independencia de las últimas colonias españolas, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, a lo que es tan adicto nuestro siglo.

En 1898 salió de la otrora "siempre fiel isla de Cuba" el vencido ejército español, llevándose ese conocido lamento ya convertido en frase hecha de «más se perdió en Cuba...». Atrás quedó una sociedad íntimamente ligada a España por los estrechos lazos familiares, renovados continuamente por la emigración masiva de las dos últimas décadas del siglo XIX. La Real Orden de febrero de 1880, que canalizó la emigración hacia Cuba después de la independencia del continente, solicitaba del Círculo de Hacendados cubanos que colaborara tanto en sufragar el pasaje como en facilitar trabajo a todos aquellos españoles que decidieran trasladarse del resto de los países latinoamericanos a la isla.

Las cifras son elocuentes para comprobar el efecto de esta medida, puesto que, entre los años 1882 y 1894, arribaron a Cuba de 250.000 a 300.000 españoles. Puede ser un dato ilustrativo el que, en este tiempo, el 12% de la población de la isla había nacido en España, y el 20%, o sea la cuarta parte de los habitantes de la capital, La Habana, eran españoles[1].

Con el final del gobierno colonial, la situación no varió grandemente. Una vez iniciada la nueva república, en 1902, el primer presidente de Cuba, Tomás Estrada Palma realizó una política de «blanqueamiento», propiciando la emigración de personas de raza blanca. En virtud de este decreto, la población blanca, que hasta ese entonces era ligeramente

[1] *Asociación de Fomento de Inmigración*, Proyecto para una Ley de Inmigración. *Imprenta Maza y Cía. La Habana 1919.*

minoritaria, pasó a ocupar las tres cuartas partes del total en tan sólo una década, con la avalancha de emigrantes españoles, fundamentalmente asturianos, gallegos, catalanes y canarios, que se dedicaron a labores relacionadas con el comercio y los servicios y otras de tipo productivo en los cultivos de café y tabaco.

De esta manera, Cuba continuó siendo el destino antillano por excelencia de la emigración masiva. En el quinquenio de 1902-1906 arribaron 142.052 inmigrantes y de éstos, 121.702 eran españoles. La mayor cifra se alcanzó en 1920, año de bonanza de la zafra azucarera, en el que llegaron a la isla 94.294 españoles. De hecho, en 1936, una vez concluido el período de la emigración masiva, los españoles poseían en Cuba casi 43.000 negocios, de los que el 50% eran comercios textiles, el 30% bodegas, fondas y cafés, y el 10%, almacenes, fábricas especializadas y empresas diversas[2].

En los años treinta se inició el declive de esta emigración que viajaba atraída por el valor del azúcar y el constante aumento del ingreso real per cápita de esos años. La economía se estancó, al recuperarse del conflicto mundial los países azucareros europeos y producirse el consiguiente descenso de los precios en los mercados internacionales.

No obstante, la proporción de residentes españoles en Cuba, aunque no se incrementó, tampoco varió, de tal manera que en 1959, al triunfo de la revolución castrista, un 10% de la población total era española y conservaba sus hospitales, instituciones y casinos, convertidos en centros de reunión de la sociedad cubana en general. Quizás este largo camino explique que, aún hoy en día, Cuba sea el país más español de América Latina.

A lo largo de la primera mitad de este siglo, las relaciones entre los dos países se caracterizaron por el divorcio de los vínculos gubernamentales y el trasiego migratorio entre ambos pueblos, pasando por alto que no se estableció embajada española en La Habana hasta finales de los años veinte.

Un nuevo escenario político: la revolución cubana

En los años cincuenta Cuba estaba envuelta en los acontecimientos que pronto decidirían el curso de su historia: el desarrollo de la oposición al dictador Fulgencio Batista. En España se seguía con especial interés el desenvolvimiento de los hechos. En aquel entonces, el embajador en La Habana era el marqués Juan Pablo de Lojendio, quien envió un telegrama al Ministerio de Asuntos Exteriores el 15 de junio de 1958, advirtiendo el

[2] *Secretaría de Hacienda de Cuba,* Inmigración y Movimiento de pasajeros. *Imprenta Rambla y Bouza, La Habana, 1908-1931.*



«inminente colapso del actual gobierno y su sustitución por el que designen los alzados en las Sierras»[3].

Cuando las tropas rebeldes entraron en La Habana, el 7 de enero de 1959, el embajador Lojendio solicitó nuevamente precisiones sobre cuál debía ser su postura, ya que había recibido una nota verbal del Ministerio de Exteriores cubano para que no se rompieran las relaciones. Cinco días más tarde llegó la respuesta: debían continuar normalmente.

No sólo se mantuvieron las relaciones diplomáticas sino que las comerciales continuaron. El 23 de octubre de 1959, a los diez meses de la entrada del ejército rebelde en la capital de la isla, los gobiernos español y cubano establecieron un *Modus Vivendi Comercial y de Pagos* lo más amplio posible. A partir de entonces, Cuba mantuvo el tratamiento de «nación más favorecida» a las mercancías originarias del estado español y ambos gobiernos manifestaron el deseo de estrechar sus tradicionales lazos históricos.

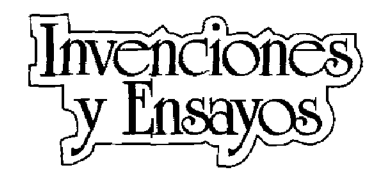
Sin embargo, si las relaciones comerciales iban por buen camino, no ocurrió lo mismo con las políticas. La radicalización del proceso cubano pronto traería fricciones con el gobierno franquista. El 20 de enero de 1960 el embajador Lojendio se vio envuelto en un serio incidente diplomático al presentarse en los estudios de la televisión cubana exigiendo un turno de réplica a Fidel Castro, cuando éste acusaba ante las cámaras a la sede diplomática española de prestar ayuda a los grupos que militaban activamente contra el nuevo gobierno. Tras este encontranazo, el embajador fue expulsado del país.

En Madrid el general Franco contestó expulsando al embajador cubano, aunque no se interrumpieron las relaciones entre los dos países, que continuaron a nivel de encargado de negocios. La situación diplomática no cambió hasta 1973 cuando el ministro de Comercio, Nemesio Fernández Cuesta, visitó Cuba.

Sin embargo, los intercambios comerciales tomaron otro derrotero. Franco había considerado que «las contingentes cuestiones políticas no debían interferir en el nexo histórico común»[4]. Por consiguiente, el Estado español mantuvo su comercio con Cuba, ajeno al embargo económico decretado por los Estados Unidos. Los buques españoles siguieron tocando los puertos cubanos y abasteciéndolos, mientras que la línea aérea española Iberia se convirtió en la única del occidente europeo que, durante varios años, cubrió el trayecto hacia Cuba.

Después de la invasión a Bahía de Cochinos en el sur de la isla, en abril de 1961, la situación volvió a empeorar al ser expulsados un número importante de religiosos españoles, acusados de apoyar el desembarco. Además, comenzó la expropiación, sin indemnización, de las propiedades

[3] *Joaquín Roy:* Cuba y España: percepciones y relaciones. *Ed. Playor, Madrid, 1988, p. 34.*
[4] *Revista* SODEPAZ, *nº 4, extraordinario, 1991, p. 25.*



de los extranjeros, de las cuales 3.151 eran de ciudadanos españoles. En esta ocasión, España suspendió la importación de tabaco y canceló los vuelos entre Madrid y La Habana.

Este estado de cosas se mantuvo invariable hasta noviembre de 1963, fecha en que ambos gobiernos firmaron un tratado comercial de tres años. El grueso del intercambio lo componía la importación de azúcar cubano y la exportación de camiones y barcos mercantes y de pesca. Con este tratado, España se convirtió en el proveedor y socio comercial cubano más importante dentro del mundo capitalista. El acuerdo se completó con la reanudación de los vuelos de Iberia a La Habana.

En lo sucesivo se incrementó el tiempo de vigencia de los tratados comerciales, favoreciéndose mutuamente en aranceles y navegación marítima. En 1972 los pagos españoles totalizaron la cantidad de 43 millones de dólares en bienes de equipos y 13 millones en mercancías. Cuba se convirtió en el mercado de España en América Latina y la antigua metrópoli pasó a ser el tercer socio comercial cubano, después de la Unión Soviética y Japón.

Igualmente mejorarían las relaciones diplomáticas. A partir de 1966 se dejó de ejercer presión por la situación de treinta y tres ciudadanos de nacionalidad española que estaban presos en la isla por actividades contra el gobierno y se desbloqueó el tema de las indemnizaciones a los españoles expropiados por la revolución, aunque de momento no se alcanzó ningún acuerdo. El final de esta etapa está marcado por el restablecimiento de relaciones a nivel de embajadas.

La democracia española y sus relaciones con Cuba

Tras la muerte de Franco y el tránsito a la democracia, España comenzó una nueva etapa de su historia. En este proceso, la tónica en política exterior se dirigió hacia el europeísmo y la alianza atlántica. No obstante, el partido en el poder, la Unión de Centro Democrático (UCD) y su presidente Adolfo Suárez establecieron lo que se llamó la «tercera vía en las relaciones internacionales», que consistía en situar a España como puente, no sólo entre Europa y América Latina, sino entre el norte y el sur. Con este objetivo, el 11 de septiembre de 1978 el entonces presidente del gobierno español realizó una visita a Cuba, en el marco de una gira centroamericana.

Esta visita representaba el primer viaje de un presidente de gobierno occidental a Cuba después del triunfo castrista. Adolfo Suárez planteó en



La Habana tres puntos de interés: una mayor participación española en el Movimiento de Países No Alineados, que la Organización para la Unidad Africana (OUA) no reconociera la independencia de las islas Canarias y que Cuba mediara para que se abrieran los primeros contactos entre ETA y el gobierno español.

Para explicar la posición española en política exterior, el entonces ministro de Asuntos Exteriores, Marcelino Oreja, declaró: «Nuestra presencia en La Habana no debe juzgarse únicamente dentro del contexto este-oeste. Hay que considerar también el contexto norte-sur y la necesidad de definir un nuevo orden económico internacional. Nuestra posición como intermediario entre los países industrializados y los países en vías de desarrollo deberá permitir desempeñar un papel en este campo»[5].

El 23 de enero de 1979 se firmó un convenio comercial cuyo artículo nueve establecía que una Comisión Mixta se reuniera una vez al año y celebrara sus sesiones alternativamente en Madrid y La Habana para velar por el cumplimiento de los compromisos recíprocos relacionados con el intercambio comercial o para propiciar su incremento. También analizaría la ejecución de los protocolos precedentes elaborados por dicha Comisión, prepararía los convenios anuales y establecería acuerdos de colaboración y complementación tendentes a diversificar las mercancías objeto de intercambio.

Por medio de esta Comisión, y a petición cubana, en septiembre de 1982 se comenzó a renegociar la deuda de Cuba con España que ascendía a unos 40 mil millones de pesetas. Además, pasó a primer plano de las relaciones el tema de las indemnizaciones a los 3.151 españoles expropiados y la puesta en libertad de Eloy Gutiérrez Menoyo, de nacionalidad española, excombatiente revolucionario y después encarcelado durante veintiún años por actividades anticastristas.

En España, en 1982, tras la celebración de elecciones generales llega a la presidencia el Partido Socialista Obrero Español en la figura de Felipe González, que hasta ese momento mantenía una presencia relativamente activa en América Latina a través de la Internacional Socialista. Dentro de este ámbito, Felipe González visitó Cuba en dos ocasiones, en 1976 y en 1979, cuando el partido lanzó su campaña contra el cada vez más probable ingreso de España en la OTAN. Sin embargo, pronto comenzó el abandono de los postulados que había mantenido en la oposición.

Los primeros síntomas de desavenencias se manifestaron con un distanciamiento hacia el gobierno sandinista y desacuerdos con Fidel Castro por el papel que éste jugaba en el área. Para el nuevo gobierno español, Cuba debía retirar su apoyo a los movimientos de liberación en la región porque constituía una ingerencia en los asuntos de la zona y representaba

[5] *Emilio del Valle, «Política exterior y transición democrática en España», cap. XX de la obra colectiva:* La transición democrática española. *Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1989.*



una puerta de entrada para la acción encubierta de la Unión Soviética en Centroamérica.

A pesar de los desacuerdos políticos, los convenios de orden económico se mantuvieron en auge. Durante el primer año de gobierno socialista se reunió en Madrid la Comisión Mixta hispano-cubana y la parte española explicó el desarrollo de sus negociaciones para la entrada en la Comunidad Europea y la posible incidencia sobre el mercado bilateral. Las exportaciones españolas hacia Cuba suponían entonces el 12% del total exportado hacia todo el continente latinoamericano[6].

En 1984, el ministro español de Asuntos Exteriores, Fernando Morán, visitó oficialmente La Habana y mantuvo conversaciones con su homólogo cubano Isidoro Malmierca, con el vicepresidente Carlos Rafael Rodríguez y el propio Fidel Castro. La parte española analizó la situación en Centroamérica y explicó su interés en conseguir la retirada de los asesores cubanos de Nicaragua y tratar de moderar la posición cubana hacia el radicalismo de la guerrilla en El Salvador. En cuestiones bilaterales se reiteró el tema de las indemnizaciones a los españoles y el caso del preso político Eloy Gutiérrez Menoyo, sin que se llegara a ningún acuerdo.

Otro enfrentamiento grave se produjo en diciembre de 1985. Cuatro funcionarios de la embajada cubana en Madrid fueron expulsados por lo que el gobierno español y la prensa definieron como «intento de secuestro» de un viceministro cubano. Las autoridades cubanas acusaban a su ex funcionario de la apropiación de fondos del Estado. España denegó la demanda de extradición y le concedió el asilo político.

Al año siguiente, el 13 de noviembre de 1986, se realizó la esperada visita de Felipe González a Cuba, en el marco de una gira por América Latina que incluía a Ecuador y Perú. Este encuentro marcó el inicio del declive de las relaciones bilaterales. Los motivos de esta visita eran tres: la falta de progresos en las gestiones para liberar a Menoyo, las largas negociaciones para indemnizar a los españoles expropiados y las «impertinencias» cubanas en Naciones Unidas para impedir la celebración de los actos del Quinto Centenario, donde Cuba votó en contra del proyecto junto con los países escandinavos y africanos.

En un inicio Cuba se opuso a la idea de la celebración del descubrimiento y luego fue variando su posición hasta aceptar los actos, prefiriendo el término de encuentro entre dos culturas para referirse a los hechos ocurridos el 12 de octubre de 1492. En el caso de Menoyo y en el de las indemnizaciones se llegó por fin a un acuerdo. Gutiérrez Menoyo fue puesto en libertad el 21 de diciembre de 1986.

Para el pago de las expropiaciones de las propiedades españolas llevadas a cabo por el régimen cubano en 1959, se aprobó la cifra de 5.416

[6] Revista de Estudios Europeos *N° 12, La Habana, oct.-dic. 1989, pp. 124-126.*



millones de pesetas, una cantidad muy inferior a la que reclaman los afectados. El compromiso incluía que Castro haría efectiva dicha cantidad a lo largo de quince años; 3.611 millones de pesetas serían pagados en especies, es decir en productos a determinar cada año, y los restantes 1.805 millones serían abonados en efectivo.

Según este acuerdo, el gobierno cubano debía terminar las indemnizaciones en el año 2002, pero lo cierto es que en estos momentos sólo se han pagado 1.534 millones de pesetas, lo que equivale a 632 millones menos de lo previsto para la fecha. A partir de 1991, ante la agudización de la crisis cubana, se dejaron de hacer los pagos en efectivo[7]. Felipe González decidió entonces adelantar el dinero a los expropiados, aunque muchos han renunciado a percibir los fondos asignados con el objetivo de conservar las propiedades para posibles reclamaciones ante un gobierno posterior a Castro en Cuba.

El acuerdo sobre las indemnizaciones propició que España concediera facilidades para que los productos cubanos accedieran al mercado español en condiciones más competitivas y amplió las facilidades de financiamiento y de cooperación técnica y cultural. En esta fecha el gobierno cubano adeudaba a España unos 52.000 millones de pesetas, más o menos la mitad que en la actualidad. Con motivo de este viaje, González concedió «créditos blandos», pagaderos en veinte años con intereses muy bajos. Por este concepto facilitó a Cuba más de 26.000 millones de pesetas hasta que en julio de 1990 se produjo la llamada «crisis de las embajadas», uno de los tropiezos más serios en las relaciones hispano-cubanas.

La crisis de los '90

En lo que va de esta década, las relaciones entre Cuba y España se han caracterizado por continuos altibajos de crisis y acercamientos. Los acontecimientos ocurridos en julio de 1990 son ejemplo del momento más tenso de esta crisis, hasta el extremo de que el gobierno español llamó a consulta a su embajador en Cuba, Serrano de Haro.

El hecho ocurrió cuando dieciocho ciudadanos cubanos entraron en la representación española con el objetivo de salir del país y uno de ellos fue detenido por la policía cubana en el interior de la sede diplomática. Los sucesos fueron definidos por las autoridades cubanas como parte de un plan diseñado por la Oficina de Intereses Norteamericanos en La Habana. La crisis hispanocubana se agudizó con un fuerte enfrentamiento verbal. La cancillería cubana tomó a mal unas declaraciones del entonces canciller español Francisco Fernández Ordóñez, en Bruselas, en las

[7] *Diario* ABC, *Madrid, 3 de abril de 1994, p. 26-27.*

que expresaba, «que no se pueden violar las embajadas, que forman parte de la cultura y de la civilización mínima el que no se violen los recintos de las embajadas. En segundo lugar, se le ha recordado al gobierno cubano el derecho de los ciudadanos de poder abandonar el país»[8].

Por su parte, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba hizo público un comunicado respondiendo a estas declaraciones en términos de que «los juicios, advertencias y lamentaciones del canciller español evocan los edictos de los Capitanes Generales que gobernaron a Cuba por encargo de las majestades españolas. El señor Ordóñez parece hallarse bajo los efectos de un ataque de amnesia histórica. Es difícil por ello tomar en serio estos responsos de angustiado administrador colonial, ni aun cuando se erija en vocero de la Comunidad Europea»[9].

La prensa cubana, utilizando viejos métodos, trató de descalificar a los individuos que habían entrado en la embajada española, señalándolos como un «grupúsculo de vagos y antisociales devenidos en disidentes por medios occidentales de prensa y el canciller español»[10]. Estas personas, en su mayoría muy jóvenes, no eran reclamadas por los tribunales y se les trató de presentar a todos con problemas de retraso mental y tratamiento médico por abuso alcohólico. Igual práctica de descalificación se utilizó con los que protagonizaron la explosión social de 1980 y las posteriores salidas masivas de cubanos por el puerto de El Mariel, que llegaron a 150 mil personas en sólo cinco meses.

El resultado inmediato de este enfrentamiento fue la suspensión oficial de la cooperación española con Cuba, por valor de 2,5 millones de dólares dedicados a la educación.

Una entrevista entre Felipe González y el vicepresidente del Consejo de Estado cubano, Carlos Rafael Rodríguez, el 11 de octubre de 1990, puso algún alivio a la situación. Después de casi dos años, en noviembre de 1992, se volvió a reunir la Comisión Mixta para la Cooperación Científico Técnica y Cultural, que se limitó a la donación de alimentos y medicinas.

1991 representó una cierta mejoría en las relaciones con las visitas que realizaron a Cuba los presidentes de dos comunidades autónomas españolas: Manuel Fraga de la Xunta de Galicia y Juan Luis Rodríguez Vigil del Principado de Asturias.

Manuel Fraga visitó la isla el 24 de septiembre de 1991, contra el parecer de su propio partido político. El verdadero motivo de esta visita fue interesarse por la situación de los presos políticos en Cuba, de la cual Fraga se ha convertido en un mediador; velar por los intereses ya establecidos de los empresarios gallegos en la isla y establecer nuevos negocios, presumiblemente para asegurar una presencia gallega ante un posible cambio político en el país.

[8] *Periódico* Granma, *La Habana, 20 de julio de 1990, p. 2-3.*

[9] *Periódico* Granma, *La Habana, 20 de julio de 1990, p. 2-3.*

[10] *Periódico* Granma, *La Habana, 20 de julio de 1990, p. 2-3.*



Poco después se realizó la visita del presidente del Principado de Asturias, con el propósito de intensificar las relaciones e interesarse por el estado de la comunidad asturiana en Cuba, el colectivo más numeroso de la inmigración española. Esta visita sufrió algunos contratiempos al entrevistarse Rodríguez Vigil con algunos representantes de la disidencia interna, lo que no fue del agrado de las autoridades cubanas.

Otro escenario de las relaciones entre Cuba y España lo constituyen las Cumbres Iberoamericanas celebradas hasta la fecha en Guadalajara, (1991), Madrid, (1992), Salvador de Bahía, (1993) y Cartagena de Indias (1994). La tónica de estos encuentros ha sido las constantes presiones de Felipe González y los mandatarios latinoamericanos sobre Fidel Castro para que democratice el régimen que encabeza y evolucione la crítica situación que atraviesa el país como consecuencia de su sistema político y económico.

En cuanto a cifras se trata, el monto de la deuda externa cubana con España está en torno a los 133.000 millones de pesetas, lo que hace de la isla el principal deudor de España. De éstos, 113.000 constituyen el riesgo acumulado por los créditos concedidos y los 20.000 restantes corresponden a un convenio del Banco de Cuba con el Banco de España. Hasta septiembre de 1993, Cuba había entregado 387 millones de pesetas en efectivo de los 722 millones que debía haber pagado[11].

Sin embargo, al gobierno castrista le quedan pocos socios que sigan dispuestos a prestarle, y continúa endeudándose con España. El más reciente compromiso fue la adquisición de ocho aviones Fokker de Aviaco por los que debe pagar 1.080 millones de pesetas. Cuba abonó el 40% del precio y se comprometió a pagar el resto en los próximos dos años y medio[12].

La deuda cubana sigue creciendo a pesar de que, desde 1990, el gobierno español dejó de otorgar créditos con cargo al Fondo de Ayuda al Desarrollo (FAD) que se caracterizan por su bajo interés y largo plazo de devolución. Por este medio, España ha otorgado al gobierno cubano más de 26.000 millones de pesetas que corresponden al 20% de su deuda.

En mayo de 1993, Felipe González reemprendió la ayuda financiera a Cuba, concediendo un nuevo crédito por valor de 40 millones de dólares, más de 5.000 millones de pesetas para la exportación de productos alimenticios. En cuanto a la cooperación, fue reestablecida por España en noviembre de 1991, después de la suspensión por algo más de un año a raíz de la «crisis de las embajadas». Según la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional, el gobierno español otorga a Cuba, por este concepto, alrededor de 8 millones de dólares al año. Esta ayuda está destinada a paliar las malas condiciones de vida de la población.

De la cifra total, aproximadamente unos 130 millones de pesetas corresponden a la cooperación técnica a través del Instituto de

[11] Informe Anual del Ministerio de Comercio Exterior de Cuba, *dic. 1993.*
[12] *Diario* ABC, *Madrid, 3 de abril de 1994, p. 26-27.*

Cooperación Iberoamericana (ICI) y el resto son aportados a través de distintos programas en los que participan·comunidades autónomas como la Xunta de Galicia y la Junta de Andalucía.

A esto se unen las donaciones de medicamentos y alimentos para tratar de paliar la difícil situación de la población cubana. En 1992, España envió 120 millones de pesetas en leche en polvo y 25 millones en medicamentos; en 1993 los envíos fueron de 80 millones y 20 millones respectivamente.

A la deuda oficial citada habría que añadir la que Cuba mantiene con el sector privado español, que resulta más difícil de precisar. En términos generales, se pasó de 2.900 millones de pesetas invertidos por empresas españolas en 1990 a 158 millones en 1991 y a 1.173 millones en 1993. Cerca de 200 empresas españolas comercian con Cuba, aunque tras la caída del socialismo soviético, la isla, que antes disponía de 8.000 millones de dólares anuales para importar y era el segundo país receptor de exportaciones españolas en Latinoamérica, pasó al octavo lugar en la región como comprador de España. De los 300 millones de dólares que compraba a ésta, disminuyó a 200 millones en 1992 y a 189,6 en 1993.

Con el objetivo de cambiar Flandes por La Habana y poner una pica, muchos empresarios españoles, aunque no faltan de otras nacionalidades, se han acercado a Cuba para «no llegar tarde». No obstante, es cierto que la sola presencia en Cuba de estas empresas, en espera de un tiempo mejor, les está representando grandes pérdidas por el propio planteamiento del gobierno cubano en esta materia. No tienen garantizados los suministros básicos, petróleo, materias primas, ni productos semielaborados; la mayor parte de la maquinaria e instalaciones industriales es poco competitiva u obsoleta y no se permite al inversor extranjero distribuir sus productos en el mercado interior: tiene que dirigirse al turismo o a las tiendas en dólares. Por último, el inversor paga el sueldo de sus trabajadores en dólares y el Estado cubano lo tranfiere a cada trabajador convertidos en pesos a un valor aproximado de 1 por 50 de lo que éste hubiera recibido en divisas.

En estos momentos, las inversiones españolas más importantes están en el área del turismo. Basado, como decíamos, en el razonamiento de las oportunidades de invertir en Cuba para cuando haya un cambio político de régimen, se han establecido varios grupos, como Guitart, la Once, las cadenas Sol y Meliá, el grupo canario Corporación Insular Hispana y las empresas públicas Correos, Iberia y Endesa, interesados en la construcción de hoteles —ya han construido tres en Varadero con una inversión de 50 millones de dólares— o la remodelación de las viejas instalaciones hoteleras, a través de la creación de sociedades mixtas con el gobierno cubano.



En la actualidad, España es tal vez el país más cercano al aislado régimen castrista. Cuba es uno de los puntos más presentes en la política exterior del gobierno español, que ha apostado por el cambio y la transición pacífica en la isla. En el corto plazo de un año se han producido dos encuentros de consulta sobre la situación económica en la nación caribeña: en julio de 1993, el ex ministro Carlos Solchaga se entrevistó con el gobierno cubano portando sugerencias de un paquete de medidas que incluía privatización, cierre de empresas no rentables, liberalización de pequeños negocios y las fuerzas productivas en la agricultura, además de la creación de un régimen fiscal.

En mayo de este año se entrevistaron con el gobierno español dos altos dirigentes cubanos, José Luis Rodríguez, entonces ministro de Finanzas y Precios, y Carlos Lage, responsable del área económica, con iguales intenciones de solicitar asistencia y respaldo a las nuevas medidas económicas, que luego han quedado en el olvido.

En este panorama, un nuevo suceso viene a sumarse a la lista de enfrentamientos en las relaciones hispanocubanas. Se trata de la reciente renuncia del embajador español en La Habana, José Antonio San Gil. En el trasfondo de este hecho parecen estar las presiones del gobierno cubano al respecto por la política llevada a cabo por el embajador San Gil de acercamiento hacia la disidencia democrática que ha logrado mantenerse en la isla y la propia indecisión y contradicción del gobierno de Felipe González, respecto al tratamiento político que debe darse al tema cubano.

La historia parece haber dado una vuelta de página hacia atrás con este hecho que puede compararse con los sucesos ya relatados de la expulsión del embajador Lojendio, con una acusación, que si no de forma, sí de fondo se ha vuelto a repetir: la del acercamiento de la representación española a la oposición interna en la isla.

La cuestión cubana sigue, pues, de máxima actualidad en España. Es previsible que el presente sea un largo estancamiento de los intercambios a nivel de gobiernos, pero las bases de las futuras relaciones entre los dos países están echadas en espera del tránsito hacia un estado democrático en la isla, la única solución viable para su grave crisis.

Silvia Caunedo y Julio Hernández



PROGRAMA DEL AÑO 1995

Nº 164 (enero-febrero)
INVENCION INFORMATICA Y SOCIEDAD. La cultura occidental y las máquinas pensantes
El número ofrece un conjunto de propuestas para repensar determinados tópicos y conflictos de la sociedad de la información. La Inteligencia Artificial, instrumento y virtualidad de la autodeterminación social de la inteligencia.

Nº 165 (marzo-abril)
JEAN-PAUL SARTRE. Filosofía y Literatura. Un compromiso crítico e intelectual
La obra de Sartre constituye uno de los quicios del pensamiento y la acción crítica del siglo XX. La complejidad de sus propuestas comprendre múltiples intereses y compromisos sociales, políticos, estéticos y creativos. Pero sobre todo, el análisis y formulación de ese construirse el ser humano en la historia, su tránsito y navegación por la existencia y su problematicidad.

Nº 166-167 (mayo-agosto)
LITERATURA POPULAR. Conceptos, argumentos y temas
Se ha pretendido dar una visión general y global de la literatura popular y ofrecer análisis de determinados sectores que el término encierra: las historias caballerescas breves, las relaciones de sucesos en prosa, el entremés, el teatro de títeres, la comedia lacrimógena, el romancero vulgar, la poesía burlesca, la literatura religiosa popular, el periodismo popular, la copla española, el cante flamenco, el bolero, las canciones de guerra, los pliegos de aleluyas, etc.

Nº 168 (septiembre-octubre)
PABLO GONZALEZ CASANOVA. Pensar la democracia y la sociedad. Una visión crítica desde Latinoamérica
Sus análisis sobre la democracia y la historia de las luchas por la liberación cobran especial actualidad ante los recientes acontecimientos de México y América Latina en general. Su obra toda abre el camino de una espera utópica: la autoorganización de las mayorías conscientes y lúcidas. Pensar verdaderamente la democracia en concreto.
Pablo González Casanova, un intelectual comprometido con una cultura revolucionaria anclada en las bases populares.

Nº 169 (noviembre-diciembre)
JOSE MARTI. Poesía y revolución. "Cuba quiere ser libre"
Nunca -dice José Martí- el problema de la independencia será sólo un cambio de formas, "sino el cambio de espíritu (...). El poema está en el hombre". "La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo". Realidad y sueño como polos de la poética.



La narrativa femenina cubana (1923-1958)

Introducción

Apenas iniciado el siglo XX, un nuevo elemento social entraría a revitalizar la lucha política del momento en pro de la libertad y el progreso de la República Cubana, que había nacido lastrada por un apéndice vejatorio de su primera Constitución[1]: la mujer, cuya anterior intervención en los asuntos nacionales no llegó a adquirir carácter masivo[2], se irá incorporando progresivamente en las cuatro primeras décadas del siglo al quehacer político-social de aquellas generaciones, definirá su actitud clasista y su sector obrero irá hacia posturas cada vez más radicales. De esta manera, al arribar el 1940, la nueva Asamblea Constituyente convocada entonces no pudo más que reconocer su fuerza como ente social activo, al dejar establecidos sus derechos legales y declarar su responsabilidad política y civil que le abriría el camino hacia su futura liberación, aunque de hecho ésta no podría alcanzarla hasta el triunfo revolucionario de 1959.

De 1923, año en que se celebra el Primer Congreso Nacional de Mujeres acordado por la Federación Nacional de Asociaciones Femeninas[3], a 1939, fecha del Tercer Congreso Nacional Femenino, la mujer cubana se combierte en un factor insustituible de la lucha contra la corrupción y el desgobierno crecientes. El Congreso de 1923 se caracterizó por sus demandas esencialmente feministas, que correspondían a su vez a las posiciones más progresistas del período relativas a la mujer, quien resumía sus peticiones en cinco aspectos centrales:

> /.../ concesión a la mujer de los derechos políticos disfrutados por el hombre; reconocimiento de la plenitud de la personalidad civil femenina; emancipación económica de la mujer, supresión de las restricciones mutiladas de la educación femenina y, fundamentalmente, revisión de los fundamentos imperantes de la ética sexual[4].

[1] *Obviamente nos referimos a la Enmienda Platt.*
[2] *No faltan en la historia de las luchas mambisas, los nombres femeninos; numerosas mujeres brindaron su apoyo a las fuerzas patrióticas de una manera u otra, algunas con verdadera heroicidad como la insigne Mariana Grajales. Mas eran esfuerzos individuales que excepcionalmente —como en el caso de Ana Betancourt— revelan una significativa visión sociopolítica de la época.*
[3] *La Federación Nacional de Asociaciones Femeninas, creada en 1921, surgió a partir de la unión de varias asociaciones de la mujer que patrocinaban actividades de diversos tipos (culturales, deportivas, de protección a la maternidad, etc.).*
[4] *Mirta Aguirre.* La influencia de la mujer en Iberoamérica, *p. 101.*

No obstante los marcos limitados de esta polémica, ese Primer Congreso significó un momento histórico importante, pues por primera vez se movilizaron amplios sectores femeninos de la capital y del interior del país, de diferentes clases sociales; además, la reunión señaló la capacidad organizativa de la mujer, preparó el camino para su superación ideológica y la interesó definitivamente en el destino trágico de la sociedad cubana de su época.

El fracaso del II Congreso Nacional Femenino de 1925, por las contradicciones internas surgidas en el enfrentamiento de los diversos intereses de clases, es un índice del desarrollo ideológico que iba alcanzando la mujer hacia la mitad de la década del veinte. Mientras las delegadas burguesas pretendieron limitar los acuerdos a demandas feministas, las representantes obreras, que comenzaban a sufrir los efectos de la crisis económica del país, intentaron logros mucho más radicales, contradicción que impidió el éxito de la reunión.

De ahí que en 1939, al celebrarse el Tercer Congreso, hayan quedado atrás las demandas feministas de las mujeres allí reunidas, quienes se manifestaron fundamentalmente por la unidad antimperialista y antifascista, por la liberación nacional y por la transformación económico-social y política de toda la sociedad cubana.

Como afirmara Loló de la Torriente:

> La participación de la mujer en aquellos críticos y angustiados años de nuestra vida institucional no es para soslayarse. Ella fue el centro nervioso de la pelea. Alentó y sembró la esperanza. Buscó dinero y sumó adictos. Organizó sindicatos y habló a las masas. Escribió panfletos y repartió proclamas. Creó cédulas y con su presencia decidió a los que temían a la metralla o a la tortura. Nada olvidó ni nada provocó, pero cuando Machado armó su «porra» femenina, ésta retrocedió espantada ante el empuje y decisión de aquellas a quienes quería intimidar. Sin imprudencia, defendió a los hombres de los ataques a mansalva y, en la red del trabajo subterráneo, más que una colaboradora audaz, fue una inspiradora decidida. No fue una heroína romántica y poética. Fue, en realidad, una mujer de carne y hueso, sensible a los problemas de su tiempo y a su responsable significación histórica[5].

La conciencia de tal significación se produjo de manera mucho más generalizada en el sector femenino de la clase obrera, favorecido para ello, sobre todo, por su integración a los diferentes sindicatos y su situación económico-social crítica; mas la encontramos asimismo en numerosos elementos pequeño-burgueses, al tanto del acontecer nacional, muchas veces en contacto directo con la intensa actividad revolucionaria de los estudiantes universitarios en contra del gobierno, o con la batalla ideológica que libraban durante aquellos años las publicaciones periódicas de vanguardia.

Perfil literario de las narradoras

Estas intelectuales progresistas serán quienes den la tónica de la narrativa femenina del período entre 1923 y 1958, es decir los años fundamentales de

[5] *Loló de la Torriente. «La mujer como factor de progreso en la vida cultural», en* Libro de Cuba, *p. 183.*



la pseudorrepública, cuando podemos hablar por primera vez de una producción literaria significativa en cuanto al número de escritoras cubanas incorporadas[6].

De un total de sesenta narradoras registradas durante la etapa[7], algunas totalmente desconocidas hoy por pleno derecho al olvido, podemos señalar un grupo representativo de la mejor narrativa de entonces, que publica sus obras fundamentalmente entre 1930 y 1955, lo cual viene a coincidir —como habíamos señalado— con los años de mayor incorporación de las mujeres a la vida político-social de la nación. En la tercera década encontramos apenas once obras narrativas de seis escritoras que hayan alcanzado (merecido o no) algún relieve literario: *El romance heroico del soldado desconocido* (1924) de María Lafita Navarro, *Como se va el amor* y *Aventuras de Buchón* (ambas de 1926) de Carmela Nieto de Herrera, *Gemas orientales* (1928) de Pura Rodríguez Castells, *Aventuras de Raflo y Raúl* (1929) de Flora Basulto de Montoya, *Evocaciones* (1922), *El triunfo de la débil presa* (1926) y *La vida manda* (1929) de Ofelia Rodríguez Acosta, y *La gozadora del dolor* (1922), *El relicario* (1923) y *Una mujer que sabe mirar* (1927) de Graziela Garbalosa. De todas, únicamente las obras de Ofelia Rodríguez Acosta ameritan un estudio crítico mayor como ejemplo de la narrativa femenina epocal.

¿Pero podrá hablarse en justeza de una narrativa de las mujeres cuyos temas, intereses o caracteres establezcan una línea —o líneas— literaria femenina diferente de aquellas establecidas por los escritores del período? Es decir ¿podemos independizar la narrativa femenina?

Las escasas historias literarias sobre aquella época se limitan a mencionar los nombres de pocas escritoras (rara vez más de cinco), o en el mejor de los casos a enunciar la línea temática predominante en la producción general de algunas de ellas. Que en dichos textos históricos —o en determinada antología—[8] a veces estas escritoras aparezcan agrupadas y separadas de los creadores literarios masculinos, no define con claridad si el historiador —o el antólogo— quiso establecer la delimitación entre ambos por razones estrictamente literarias o supraliterarias (organizativas, estructurales y hasta por prejuicios ideológicos).

No obstante, todavía hoy, cuando ya han sido superadas en Cuba las barreras ideológicas a través de las cuales se analizaba la actividad de la mujer, escuchamos alusiones a la narrativa femenina de la pseudorrepública, sin saber a ciencia cierta si las mismas corresponden a opiniones fundamentadas o no son más que inocentes referencias.

Es interesante tomar en cuenta la opinión que, sobre tal asunto, expresó Alejo Carpentier en 1936:

[6] *No podemos decir que sea por primera vez significativa en cuanto a la calidad artística, por la existencia en el siglo XIX de la obra abundante y valiosa de Gertrudis Gómez de Avellaneda.*

[7] *Incluyendo novelistas y cuentistas.*

[8] *Federico Ibarzábal:* Cuentos contemporáneos.



Por lo general, los escritores de nuestra raza han manifestado su personalidad en dos terrenos distantes y antagónicos: el poema lírico o el texto polémico. La prosa íntima /.../ y el artículo político, la novela que reclama libertades negadas por nuestros prejuicios atávicos; el canto de amor —a menudo de sensualidad— la confidencia apasionada, y el grito de rebeldía, el panfleto que conduce a la cárcel. /.../ las escritoras nuestras nos han habituado —salvo en casos aislados— a expresiones que llegaron a representar, para nosotros, sinónimos de una determinada sensibilidad femenina /.../[9].

Pero en este caso debe prestarse atención a dos aspectos: la fecha del comentario, cuando aún faltaban veintidós años de literatura neocolonial que definirían el verdadero carácter de ésta, y que las palabras de Carpentier pertenecen, precisamente, a una nota crítica sobre una escritora que resulta excluida de aquella sensibilidad femenina señalada por él[10].

Finalizada nuestra investigación sobre el período, estimamos que puede y debe hablarse de una narrativa feminista, lo cual es algo bien diferente de una narrativa femenina para la que no hemos encontrado argumentación. A la narrativa feminista, heredera cubana en lo literario, de las novelas mayores de Miguel de Carrión, y europea de las narraciones de Concha Espina, Emilia Pardo Bazán y Grazia Deledda[11] se remitió sin dudas, Carpentier.

Sus objetivos y rasgos, de los que nos ocuparemos más adelante, aparecieron en nuestra literatura como reflejo del movimiento feminista nacional y, al igual que éste, dividieron la opinión pública en detractores furibundos y entusiastas admiradores. A favor de los primeros no faltó tampoco alguna que otra obra realizada por una mujer, quien pretendiese escribir la novela del verdadero feminismo o sea del antifeminismo, cuya protagonista encarnase el prototipo ideal de su sexo: esposa sumisa, madre virtuosa, devota cristiana, cuyo escenario se reducía a las paredes de su casa. A estas obras —que sólo por formalidad podemos llamar novelas dada su pésima factura— también las escribimos en el grupo de la narrativa feminista, considerado el origen común de sus propósitos.

Mas ni las obras de este grupo suman la mayoría de la producción literaria femenina de entonces, ni —muchísimo menos— representan la creación de mayor calidad; razones por las cuales las tomamos como una dirección más de la narrativa cubana entre 1923 y 1958, que fue desarrollada a partir de Carrión por unas cuantas escritoras del período, de las cuales la más importante es Ofelia Rodríguez Acosta.

¿Queremos decir con esto que *Las honradas* y *Las impuras* son novelas feministas en el pleno sentido del término? Por supuesto que no; en Carrión sus contemporáneos encontraron un estímulo frente a la denuncia de uno de los muchos males que acuciaban a la mujer en aquella época:

[9] *Alejo Carpentier: «Los cuentos negros de Lidia Cabrera», en* Carteles. *La Habana, 28 (41): 40, oct. 11, 1936. Aunque en el comienzo del párrafo citado se alude a* los escritores, *el contexto en que se inserta el mismo, tanto antes como después de la cita, hace pensar que se trata de un error y que Carpentier se refería más bien a* las escritoras.

[10] *La nota se refiere a Lidia Cabrera.*

[11] *Concha Espina. Novelista española (1879-1955). Autora de* La esfinge maragata, Altar mayor, La niña de Luzmela. *Grazia Deledda. Novelista italiana (1875-1936). Autora de* Mariana Sirca, Elías Portulú, El camino del mal *(Premio Nobel, 1926). Emilia Pardo Bazán. Escritora española (1851-1921). Autora de* Los Pazos de Ulloa, Insolación, *y otras novelas y cuentos.*



su sometimiento a los principios erróneos de la ética sexual al uso, que pretendía ignorar la igualdad jurídica del hombre y la mujer y establecía la incapacidad de ésta para decidir o actuar por sí misma. No hallaremos en el escritor argumentos a favor de la liberación económica de la mujer, ni defensa de su derecho a intervenir en los asuntos sociales y políticos del país, como sí aparece en todas las novelas feministas escritas por mujeres, lo que respalda en éstas tal calificativo a plenitud, ya que abarca las principales demandas del feminismo. Al decir de Luis Toledo, Carrión queda rezagado en relación al movimiento feminista de su época, pues

> /.../ no llega a ver la verdadera causa de la defectuosa educación que la mujer recibía, ni de los temores religiosos. En lo más profundo ve a la mujer como un ser inferior al que debe *ayudarse,* y cuya principal angustia es su frecuente condición de lo que él reiteradamente llama violada legal, aludiendo a su obligación de mantenerse al lado del marido por el compromiso del matrimonio /.../[12].

Y Toledo fundamenta más su opinión, al analizar un artículo del propio Carrión de 1903 en el cual

> Proclamó que /él/ era un defensor del normal desarrollo de la naturaleza —léase sexo— pero no de lo que otros llamaban derechos de la mujer. Esta, según él, vivía fatalmente condenada por su función reproductora a someter la razón a los impulsos, al estar «dispuesta exclusivamente para el amor, bajo todas sus formas». «Su mismo organismo mental», dijo, «es inferior al del hombre»[13].

En nuestra opinión, el alcance de los planteamientos de aquellas novelistas es lo más importante en sus obras, pues para fundamentar sus ideas reflejaron a menudo las circunstancias socioeconómicas del país y esto añadió a más de una novela la calidad de testimonio histórico.

El aporte femenino a las tendencias narrativas de la época

Tras una lectura panorámica de la narrativa neocolonial escrita por mujeres[14], podemos agrupar las escritoras principales, según el carácter predominante de sus relatos, de la siguiente manera:

1. Narraciones de tendencia feminista:

El dolor de vivir (1932) y *Cuando libertan los esclavos* (1935) de Lesbia Soravilla; *Romelia Vargas* (1952) de Surama Ferrer; *Mis tinieblas* (1936) de

[12] *Luis Toledo Sande.* Tres narradores agonizantes, *p. 50.*
[13] Idem, *p. 50.*
[14] *A excepción de algunos cuentos leídos en revistas y antologías, como los de Aurora Villar Buceta, unos pocos de Rosa Hilda Zell, Lesbia Soravilla, Renée Potts, Rosario Sansores y Cuca Quintana, nuestra investigación se ha centrado en la narrativa publicada en libro, dados los límites de tiempo que poseíamos. Por esta razón faltan algunos nombres de cierto prestigio en la época, así como el estudio de la importante obra de Dora Alonso que fue publicada en el período siguiente.*



Flora Díaz Parrado; *Sombras de pueblo negro* (1940) de Irma Pedroso; *Jardín* (1951) de Dulce María Loynaz[15]; toda la novelística de Graziela Garbalosa y todas las novelas de Ofelia Rodríguez Acosta, salvo las dos últimas: *La dama del arcón* (1949) y *Hágase la luz* (1953).

2. Narraciones de tendencia social o sociopolítica:

Cunda, una suite guajira (1955) de Rosa Hilda Zell; *El romance heroico del soldado desconocido* (1924) de María Lafita Navarro; *Los ausentes* (1944) de Teté Casuso; y cuentos como «Emilia», «El pequeño bolchevique», «Se ha muerto una niña» de Aurora Villar Buceta, o «El negro Sebastián» y «La nochebuena de Mabinga» de Cuba Quintana.

3. Narraciones de tendencias naturalista:

El girasol enfermo (1953) de Surama Ferrer; *Una rogación* (1930) y *Nadie escapa* (1932) de Fanny Crespo.

4. Otras líneas narrativas:

— Crónicas de viaje: *Europa era así* (1941) de Ofelia Rodríguez Acosta; *Panorama de México* (1938) y *Recuerdos de un viaje a Europa* (1951) de Teté Casuso; *Un verano en Tenerife* (1958) de Dulce María Loynaz.

— Novelas costumbristas románticas: *Mati, una vida de antaño* (1932) de la Condesa de Cardiff, *El relicario* (1923) de Graziela Garbalosa.

— *Narraciones infantiles:*

Aventuras de Buchón (1926) de Carmela Nieto, *Aventuras de Raflo y Raúl alrededor del mundo* (1929) de Flora Basulto, *Cuentos de Apolo* (1947) de Hilda Perera Soto.

— *Narraciones del folclor afrocubano:*

Cuentos negros de Cuba (1940) y *¿Por qué cuentos negros de Cuba?*[16] (1948) de Lidia Cabrera.

Como en toda clasificación, debimos obviar elementos secundarios y tuvimos en cuenta los rasgos sobresalientes de cada obra que permiten ubicarla en uno u otro grupo, lo que no significa en modo alguno que entre las feministas o entre las de tendencia naturalista falte la intención social o sociopolítica, ni que en las segundas no podamos señalar planteamientos feministas, ni tampoco que el carácter naturalista sea privativo del tercer grupo.

[15] *En realidad, esta novela de Dulce María Loynaz sobrepasa desde todos los ángulos a esta narrativa feminista y merece para sí renglón aparte, pero por poseer ciertos puntos de contacto con aquélla —más adelante explicados— la hemos incluido en este grupo, guiándonos por el aspecto metodológico de la clasificación propuesta.*

[16] *No relacionamos su libro* El monte *(1954), porque las breves referencias que tenemos de él lo clasifican como estudio de algunos elementos esenciales de la región afrocubana a manera de «notas», por lo cual no pertenece a la literatura narrativa de ficción.*



Por encima de tales diferencias, existe en la generalidad de esas narraciones el deseo de sus autoras de reflejar objetivamente la realidad, ya sea la epocal o la individual de sus personajes, sin recurrir a idealizaciones ni respetar falsos pudores, deseo que se traduce ocasionalmente en naturalismo descriptivo, como aparece en *La gozadora del dolor,* donde la Garbalosa presenta una escena de homosexualismo descarnado, audaz para nuestra época[17], o en la misma novela, describe un aborto[18] tan crudamente como pudo hacerlo Carrión, principal figura del naturalismo cubano. Semejantes valores naturalistas aparecen asimismo en *La Vida manda,* en los cuadros de la guerra reflejados en *El romance heroico del soldado desconocido,* o fugazmente en *Jardín,* y en la obra de Surama Ferrer, para no citar más. Esto confirma el siguiente criterio de Max Henríquez Ureña sobre la narrativa cubana de las primeras décadas del siglo:

> Salvo algún caso de supervivencia romántica, como el de Alvaro de la Iglesia /.../ era el realismo el que predominaba en los escritores ya maduros, mientras que los que pertenecían a la primera generación republicana se orientaban resueltamente hacia el naturalismo siguiendo las huellas de Zola[19].

Son también rasgos comunes al grueso de estas obras, el que la acción se desarrolle en la Cuba pseudorrepublicana, escenario del cual casi siempre parten las motivaciones de las escritoras (se exceptúan de ello los libros de viaje mencionados, por su naturaleza; la novela *Mati,* que nos remite a la Cuba colonial y la de María Lafita Navarro, cuyo tema requiere escenario europeo); la utilización de los procedimientos técnicos tradicionales: no contamos con escritoras que se aventurasen, por ejemplo, en el empleo de las entonces novedosas técnicas narrativas, como lo hizo Lino Novás Calvo, ni que sobresalieron por el cultivo de relatos vanguardistas, al estilo de Labrador Ruiz. Una sola narradora constituye aquí excepción: Dulce María Loynaz, quien en su novela *Jardín* no sólo logró aquella atmósfera onírica, magnífica recreación surrealista, en la que se mueve la protagonista, sino que nos asombra hoy por la forma original con que manejó los recursos mágicos y el plano temporal de la acción, que recuerda la narrativa latinoamericana contemporánea. Asimismo, es curioso observar cómo un elemento inherente al gusto femenino tradicional —la trama amorosa—, no ocupa en la mayoría de estas obras el interés principal, aunque esté presente en casi todas ellas como motivo temático —*Sonata interrumpida* (1944) de Ofelia Rodríguez Acosta—, como suceso incidental *(Romelia Vargas),* como base para desarrollar la personalidad de la protagonista, propósito principal de la obra *(Jardín).* Aun en aquellas narraciones en que el suceso amoroso es parte fundamental del argumento *(Los ausentes* y *Mati, una vida de antaño),* sobre el lector —al

[17] *Graziela Garbalosa.* La gozadora del dolor, *p. 135-140.*
[18] Idem, *p. 177.*
[19] *Max Henríquez Ureña.* Panorama histórico de la literatura cubana, *t. 2, p. 336.*



menos sobre el lector de nuestros días— gravita más la importancia que posee respectivamente en ellas el tema político-social y la descripción de las costumbres burguesas cubanas del siglo pasado, importancia que, además, ya venía subrayada por cada escritora desde el título de su novela.

En cambio, otras narraciones publicadas en el período, calificables como subliteratura, sí son, indudablemente, «lectura» amorosa —nunca más oportuna la amplitud lexical de nuestro idioma—. Abunda también en este grupo el gusto por los folletines románticos, los amores trágicos, las felices casualidades que ayudan a resolver asuntos complicados, las heroínas histéricas y los donjuanes arrepentidos; y para mejor derecho a la hoguera de Maese Nicolás[20], mucho escasean las virtudes estilísticas, los adecuados trazados psicológicos y las referencias sociales (en algunos inclusive se defiende, con argumentos trasnochados, la desigualdad social y sexual existente en Cuba por aquel entonces)[21].

Las mejores obras de la narrativa femenina del período

A) Regresemos a los grupos de narradoras representativas del período. ¿Qué elementos distinguen a las primeras, calificadas como narradoras feministas? Sobre todo, su interés en demostrar la capacidad emocional, física e intelectual (laboral, ideológica, directiva) de la mujer, a través de las circunstancias en que desarrollan los personajes femeninos de sus novelas. Tales argumentos justificarían las demandas esenciales del feminismo, movimiento en el que militaron algunas de estas escritoras, como Ofelia Rodríguez Acosta.

De 1922, en que aparece su primer libro, *Evocaciones*, a 1953, año en que se publica *Hágase la luz*, su última novela, puede trazarse una línea evolutiva que demuestra cómo van madurándose o enriqueciéndose (según el caso) su pensamiento político-social y su estilo literario, no obstante lo cual debemos hablar de coherencia y homogeneidad interna de su obra novelística; intencionalmente dejamos aparte de esto su único libro del género breve: *Algunos cuentos de ayer y de hoy* (1957), porque a nuestro modo de ver éste se aparta en cierta medida de aquellos rasgos característicos del resto de su producción narrativa de ficción, que nos hacen hablar con respecto a sus novelas de un estilo en evolución y no de estilos sucesivos.

En *Algunos cuentos (de ayer y de hoy)*, hallamos dos direcciones temáticas fundamentales: la de los cuentos que inciden en la personalización de los objetos que rodean al hombre, los cuales padecen un destino dramático por el maltrato humano; y aquella de los cuentos que versan sobre seres

[20] *Personaje de la novela mayor de Cervantes, quien junto al cura, realiza el escrutinio y quema de los libros de Alonso Quijano.*
[21] *Ver como ejemplo la ingrata novela de Josefina Campos y de Cárdenas,* Pobres y ricos.



deformados física o espiritualmente, quienes sufren asimismo la trágica suerte de vivir bajo el sarcasmo y el desprecio de los demás hombres.

Teniendo en cuenta dicha temática podemos llegar a la conclusión de que, a diferencia de su novelística, los cuentos de Ofelia Rodríguez Acosta se remiten principalmente a situaciones individuales o excepcionales, aunque quede como trasfondo la actitud social, la cual, además, es presentada sólo como acción negativa, destructiva. Por estas razones afirmamos que lo mejor de esta narradora son sus novelas, a las cuales debe su prestigio de escritora comprometida con la sociedad de su época.

Ofelia Rodríguez Acosta escribió su primer libro cuando sólo tenía veinte años, mas sin negar que está bien escrito, y que el estilo tiene frescura y fluidez, lo que nos interesa de *Evocaciones* es cómo la escritora entra en la narrativa no para hacer conmovedoras historias de amor con hermosas desdichas y soberbios galanes (o viceversa, que al cabo es igual), que alcanzan generalmente un *happy end;* no le interesa a la joven Rodríguez-Acosta hacer literatura lacrimógena para complacer el gusto femenino de las lectoras de su época y continuar la tradición de la literatura femenina en boga, lo que motivó que a raíz de la publicación de este libro se comentase en el periódico *El Mundo* que la autora había roto con las costumbres educativas de las mujeres cubanas y que por esto se había convertido en una "bolchevique", o sea, acreedora de todas las prevenciones sociales.

No encontramos aún en esta primera obra a la luchadora social y política, a la militante feminista —como tampoco hallamos el estilo enérgico, la imagen viril, ni los personajes bien trazados de sus obras de madurez. No obstante, de *Evocaciones* parte la evolución de su pensamiento: todavía habla aquí, según su educación cristiana, de deber hacia el prójimo, del papel del individuo en la "gran máquina universal" y de la necesidad de amar a la Humanidad. Aún no valora la lucha del hombre por el bienestar colectivo en términos de lucha social ni de deber patriótico, sino como deber humano atemporal, como lo predica la religión.

Pero la autora trasciende los límites de esa educación cristiana y —es aquí lo más importante— se rebela contra el dogma religioso y contra la exagerada práctica cristiana: ella no está contra la fe, sino contra todas las falsedades que abarca. Hay asimismo, en la segunda parte del libro, algunas ideas sobre la igualdad sexual y sobre los derechos de la mujer cubana que anuncian su línea feminista futura.

En 1926, cuando aparece *El triunfo de la débil presa,* ha quedado atrás el sentido cristiano del deber que se sustituye por la responsabilidad del hombre frente a la patria y su historia. Sus opiniones en relación con la mujer, las expone a través de Fabiola, la protagonista, y de su relación con el resto de los personajes principales.

Con respecto a *La vida manda,* creemos que a la representatividad histórica de Gertrudis, la protagonista, y a su posición de vanguardia dentro del pensamiento ético-social de la etapa, se debe gran parte del éxito alcanzado por esta obra, que fue considerada por toda la crítica como su mejor novela.

Puede afirmarse que fue la primera novela donde esta autora desarrolló, de principio a fin, una idea central con adecuado rango literario, de manera que apenas puede percibirse la necesaria subordinación del argumento a dicha idea. Esto nos induce a definirla como novela de tesis, ya que lo más importante en ella es la denuncia de la inferioridad injustificada de la mujer en aquella sociedad y la defensa de su derecho a la liberación económica, político-social y moral.

En la noche del mundo (1940) mantiene la importancia ideológica de las obras anteriores; además define su procedimiento que venía ensayando desde 1922: la exposición de las ideas contemporáneas a través de diálogos entre personajes que polemizan desde posiciones antagónicas, con lo cual nos informa del pensamiento vivo de la época.

En nuestra opinión, 1943 marca la etapa cumbre de Ofelia Rodríguez Acosta como novelista, pues ese año da a la luz su novela mejor y más extensa, *Sonata interrumpida,* narración coherente de principio a fin, escrita con mesura y elegancia sin llegar a la perfección técnica, pero con habilidad en el manejo de la trama, rica en sucesos y en el trazado de los personajes, los más numerosos de todas sus narraciones.

En ninguna otra obra se aúnan tan cabalmente sus experiencias personales con el propósito ideológico de su narrativa, la calidad literaria de ésta y la habilidad de su profesión periodística. De ahí esa amena novela rica en ideas y en datos autobiográficos e históricos, dinámica a pesar de su extensión.

Si en algunos momentos de sus novelas —dado el fervor de la prédica puesta en boca de determinados personajes— pudimos suponer que Ofelia Rodríguez Acosta quiso la destrucción del capitalismo, al leer *Sonata interrumpida* no podemos dudar de que no fue así. Como testigo de su época, odió la guerra; como intelectual de avanzada, simpatizó públicamente, a la manera de ciertos liberales burgueses, con la revolución bolchevique; pero de ahí a traicionar sus intereses de clase, había aún una distancia enorme que ella no llegó a sobrepasar.

En su última novela, *Hágase la luz,* la escritora muestra y critica la posición existencialista, movida por su inquietud y responsabilidad ante la influencia de estos modos pensantes y artísticos en la juventud. Cada uno de los personajes —más que personajes diríamos direcciones teórico- filosóficas o formas del ser, según el caso— está concebido en función de



demostrar la falsedad de las ideas existencialistas, único propósito de la obra, en la que no se advierte siquiera la preocupación de la autora por escribir una novela.

¿Fue Ofelia Rodríguez Acosta la mejor novelista de su generación, como se afirmó en ocasiones? Por las fallas técnicas que no llegó a superar definitivamente y porque las más de las veces la teoría social subordinó y aun opacó al acontecer novelesco, respondemos que no lo fue. Mas porque en su obra se vieron reflejados los principales problemas epocales, podemos afirmar que tiene el gran mérito de haber sido la novelista más comprometida con el pensamiento político, social y filosófico de su tiempo, a cuyo servicio destinó casi la totalidad de su creación con la aspiración de poder contribuir al mejoramiento de aquella sociedad en la que tanto había que transformar.

Como señalábamos al inicio, el impulso del feminismo, más la insostenible situación nacional de los años treinta, radicalizó la visión de cierto número de ellas, de ahí que sean presencia común en muchas obras la crítica contra el racismo, la denuncia de la intrusión yanqui en Cuba, que en ocasiones asume franco carácter antimperialista, y la protesta enérgica contra los crímenes y la corrupción del gobierno de Gerardo Machado; de igual modo, son frecuentes las manifestaciones de amor patrio y de antibelicismo; muestra de ello son las novelas de Surama Ferrer y de Irma Pedroso.

Surama Ferrer se inserta en la línea de las narraciones feministas con su novela *Romelia Vargas,* aunque esta obra bien pudiese ser clasificada dentro del grupo de las narraciones de tema político pues supera en profundidad ideológica al resto de las narraciones femeninas y feministas de la época.

Cada uno de los personajes de la obra encarna un elemento social diferente, trazado con interés y veracidad por la autora, quien logra convencernos de la representatividad histórica de los mismos. Todos aparecen divididos en dos grupos antagónicos de acuerdo con su actitud hacia la lucha revolucionaria contra el gobierno de Machado: los que luchan de una manera u otra para derrocar la tiranía y los que se oponen a esa lucha de forma activa o pasiva. Los primeros, cuyo principal objetivo es la liberación nacional y el bienestar de todos, vencen al final. Los otros, los asesinos o los indiferentes que sólo piensan en su beneficio, son derrotados. Cualquier otro conflicto individual entre ellos, planteado al inicio de la novela, se diluye al transcurrir la acción en el conflicto colectivo, eje central del argumento.

Aparte de este aspecto central de la novela, pero en íntimo vínculo con él, encontramos el propósito feminista de la escritora, quien defiende en la



figura de Romelia, la protagonista, el derecho de la mujer a igualarse con el hombre en todos los planos —el ideológico, el socio-político, el laboral y el sentimental—, merecido por la capacidad intelectual y física de la misma, por su disposición para el sacrificio y su nobleza admirable, demostradas a través del personaje principal como enérgica exhortación a la liberación femenina, que puede resumirse en las siguientes palabras introductorias de la novelista:

> En realidad no sé cuando la mujer cubana dejará de ser un manojo de margaritas. No sé cuando las cubanas bellas y las cubanas feas y todas las cubanas, se enfrentarán animosas a nuestra absoluta y escueta realidad de pueblo crisol de razas, de costumbres, de cultura, llamada a ser primerísima si se desviste de fajas y sayones inútiles. Si se empina y crece en completa intemperie de ideas.

Lo mejor de *Romelia Vargas,* como en las obras de Ofelia Rodríguez Acosta, es la voluntad de ofrecer el testimonio histórico de una etapa —los últimos años de la tiranía machadista— fundamental por las consecuencias que trajo para la definición y radicalización ideológicas de muchos sectores, que a partir de la lucha común descubrieron las causas de los principales males que afectaban a aquella sociedad: la penetración del capital norteamericano, la corrupción e injusticia del gobierno, la desigualdad de clases, de sexos y de razas.

A pesar del desequilibrio argumental que presenta la novela entre el plano de ficción —los sucesos de la familia Vargas— y el plano histórico, que ocupa el grueso de la misma, pensamos que se logra con habilidad la integración de ambos planos, de manera que uno no entorpece el desarrollo del otro sino que lo complementa.

Desde el punto de vista literario, la obra no posee grandes méritos: por momentos la trama se debilita opacada por el análisis ideológico y la narración se vuelve monótona, asfixiada por la ausencia de tensiones en el desarrollo de la acción y el tono discursivo que se mantiene casi a todo lo largo de la novela. En cambio, no puede negarse la actitud de la escritora en el manejo de los diálogos dinámicos, de vivo lenguaje, como si fuesen extraídos de la conversación cotidiana, y en la concepción de los personajes, así como el aliento que sustenta la novela, la de estilo más viril en cuanto enérgico, de toda la narrativa femenina realizada entre 1923 y 1958.

Por su parte, y precisamente por el interés ideológico que posee, queremos destacar en esta línea feminista una novela punto menos que desconocida: *Sombras de pueblo negro* (1940), de Irma Pedroso.

La protagonista, Iris Manuela, es una joven mestiza que por su temprana orfandad es criada por blancos que desprecian su raza y se la ocultan



hasta que ella casualmente la descubre. El hecho de ser mujer, de rebelarse contra los principios sociales referentes a la educación de su sexo y representados por sus tutores, y de integrarse a la lucha colectiva contra el gobierno hasta que es elegida representante del pueblo oriental, demuestran las ideas feministas de la autora. Mas la denuncia del racismo tiene en la novela parecida importancia, lo cual queda advertido desde la dedicatoria de la misma donde leemos:

> A ti, negro que has escondido la mirada torva para esquivar un desprecio. A ti, estudiante despreciado en clases y suspendido por los catedráticos raciales. A ti, obrero superexplotado en todos los talleres y en todas las fábricas por ser negro. A ti, mujer negra a quien los hombres explotan sólo como carne de placer y que en la sociedad eres mirada despectivamente, y a ti, la que lavas la inmundicia de los señoritos acomodados; y la que cocinas en las casas ricas y la que friegas pisos y la que vives hacinada con tus hijos en los cuartos inmundos de los solares carcomidos. A vosotros, niños vendedores de periódicos, «saca kilos» en los puertos, limosneros a la fuerza, saltimbanquis del Prado que recogen del piso los centavos, vecinos de los barrios mezquinos de «Las Yaguas», «Cueva del Humo», «Llega y Pon» y de los portalones solitarios y húmedos. Vendedores en las calles de viandas cubanas, pregoneros de mangos, timbaleros que alegran las horas de los «turistas americanos», maraquero que tocas en las esquinas del Sloppy Joe's y de los Cabarets y Restaurantes donde nunca has comido. A vosotros, cortadores de caña vigilados por el mayoral armado y los Guardias Jurados de los Centrales Azucareros, a vosotros, soldados negros, a todos, dedico estas mis primeras manifestaciones literarias.

Como obra inicial de la escritora, la novela es muy débil en cuanto al manejo de la narración, que no logra ser amena ni se salva de la dureza de los diálogos o de caer más de lo deseable en el alegato político, forzado en medio del discurso narrativo. Pero admira ya la adecuada caracterización psicológica de algunos personajes, el reflejo certero del ambiente en que éstos se desarrollan, la originalidad del argumento, bien hilado además, principalmente la fuerza ideológica del libro, en el cual la escritora se manifiesta a favor de los derechos integrales de la mujer y de la igualdad racial. Así denuncia los males sociales y entre ellos la infamia capitalista sobre la cual Irma Pedroso se muestra más radical que el resto de los narradores.

En consecuencia de la libertad sexual demandada por estas novelistas, algunas, haciendo ostentación de su falta de prejuicios éticos, se regodearon hasta la vulgaridad en las escenas eróticas y en la descripción de relaciones homosexuales, como la Garbalosa —ya mencionada por ello—, Ofelia Rodríguez Acosta y Lesbia Soravilla.

Todas estas novelas poseen un eje central: la mujer protagonista, alrededor de la cual se desenvuelven los acontecimientos generalmente promovidos por ella, cuyo resultado es la confirmación de la importancia del personaje representativo de su sexo. Es desde este punto de vista que inscribimos

a *Jardín* —novela excepcional en otros sentidos— en el grupo de estas narraciones, por ser la misma un canto a la riqueza inagotable del espíritu femenino.

Esta única novela de Dulce María Loynaz, dadas su excelencia artística y originalidad, es indudablemente la obra más importante de las que nos ocupa. Cuando establecemos la comparación entre *Jardín* y la narrativa nacional (y femenina) de aquel período, de un lado, y entre *Jardín* y la narrativa latinoamericana contemporánea, del otro, caemos en la cuenta de que esta novela no deja aparte las preocupaciones centrales de su época, que vienen reflejadas en su plano temático —y alguna vez en el estilístico—, pero simultáneamente, a través de los procedimientos técnicos que emplea, excepcionales en su contexto epocal, se inserta en la línea narrativa latinoamericana posterior a ella y que llega a nuestros días.

¿Cuáles son sus elementos epocales? Al revisar las narraciones femeninas de entonces pudimos llegar a la conclusión de que existen en ella tópicos temáticos cuya alta frecuencia los determina como rasgos característicos del período en respuesta a situaciones sociales, económicas o políticas del momento; integran este grupo tanto el tema del feminismo como el de la crítica a la guerra, ambos presentes en la novela. Se ofrece igualmente la visión del sexo femenino propia de la época: mujer-consuelo, mujer-amante, pero también mujer-ente social activo.

El resto de los elementos de este tipo pertenecen más a lo estrictamente narrativo: el esquema estructural de la novela y la nomenclatura de los capítulos, las formas de elocución utilizadas y la posición de la escritora con relación a la obra o punto de vista de la narración. Pero *Jardín*, como ya dijimos, va más allá de su época literaria, llega hasta nosotros y asoma entre las líneas de la actual narrativa hispanoamericana, a través de procedimientos técnicos y de elementos formales y contextuales.

A nuestro entender, el manejo del tiempo en la novela es uno de los dos aspectos centrales del carácter renovador de su técnica; el otro aspecto es la presencia de lo mágico en medio del suceder cotidiano. Lo fantástico está en el centro de la novela sin que pueda afirmarse de ningún modo que se trata de literatura fantástica. El elemento maravilloso subyace permanentemente en la trama, le es imprescindible por cuanto Dulce Loynaz se vale del mismo como procedimiento para introducir la técnica del *flash back* y contar la prehistoria de la protagonista.

Igualmente, en la intencional confusión presentada por la narradora entre las dos figuras femeninas principales —la joven Bárbara y Bárbara, la bisabuela de las adelfas—, en esa total identidad de ambas hay mucho más que semejanza casual: es un personaje único desdoblado en el tiempo



como la joven Aura, de la obra de Carlos Fuentes, pero a cuyo desdoblamiento asiste inconscientemente la protagonista.

En nuestra opinión, *Jardín* debe ser definida como una novela de atmósfera, pues más que la complejidad del personaje principal, más que la riqueza simbólica, más que el amor —que tienen gran importancia en la obra— lo que resalta verdaderamente en ésta es ese aire de misterio, esa atmósfera de murmullos inaudibles, de raros imprevistos, ese mundo fascinante y desconocido aún para su dueña, que descubrimos también, por ejemplo, en «El mar del tiempo perdido», de García Márquez. Esa atmósfera viene reafirmada en la novela —al igual que en la prosa del colombiano— por un trabajo magistral del lenguaje cuyo rasgo mayor es el carácter sugerente, aunque cada uno en su estilo (más coloquial, espontáneo y coloreado de voces populares en García Márquez; más delicado, exquisito, íntimo en Dulce Loynaz).

Además, los símiles, las imágenes de la escritora cubana son fruto de la sensibilidad contemporánea, nutrida de asociaciones inesperadas, originales, siempre precisas en la semejanza que evocan y que convierten esta narración en un hermoso poema.

B) En las narraciones de tendencia social, encontraremos repetidos, por supuesto, los anteriores planteamientos ideológicos (antifascismo, antibelicismo, crítica a la intervención norteamericana, patriotismo), por ser la denuncia social el primer objetivo de sus escritoras. Para lograrlo, reflejan la sociedad —o una parte de ella— en íntimo vínculo con las circunstancias políticas. Según el sector popular que aparezca reiteradamente reflejado en sus obras, cada narradora será representativa de determinada línea literaria, cultivada a su vez por otros afamados escritores del período:

1.— De narraciones campesinas, al estilo de Luis Felipe Rodríguez, poseemos la obra cuentística de Rosa Hilda Zell publicada en parte bajo el título *Cunda y otros poemas*, y el resto, dispersa en periódicos y revistas. Rosa Hilda Zell es una de las cuentistas mayores de nuestra historia literaria nacional. Sus cuentos, algunos de tónica patriótica («La sombra del caudillo»), otros de ambiente afrocubano («El talismán»), declaran la calidad de su estilo; pero donde se revela su verdadero oficio de narradora es en aquellos de ambiente campesino que recoge en la colección antes citada.

En sus cuentos pueden señalarse dos núcleos temáticos fundamentales: la denuncia de la represión existente en Cuba antes de 1959, y el elemento criollo, vivo sobre todo en nuestros campos, más alejados del cosmopolitismo urbano. Con lo cual no queremos afirmar que ambos aspectos aparezcan siempre separados en sus relatos, pues si en «Las hormigas», falta el acento campesino, en «El camino de Damasco» por ejemplo, observamos junto a la denuncia de los crímenes de los guardias rurales contra los

revolucionarios, el interés en el paisaje y en la descripción psicológica de un sencillo hombre de campo. De la emoción de la escritora ante ambos elementos, surge la ternura que señorea en sus mejores páginas y que abarca el tratamiento de hombres y pequeños animales del campo.

El estilo cervantino o clásico que le han señalado algunos críticos y que distingue entre otras la prosa de «Mi vida en el país de Nunca-Nunca», sin poseer defectos ni parecer forzado, no llega a la altura artística de ese estilo definitivo, sencillo, fresco, que ofrece en los relatos de «Cunda», en los cuales sus personajes hablan libremente en su lengua, que es también la nuestra.

En cuanto a las semejanzas comentadas por algunos entre las fábulas de Rosa Zell y aquellas del Panchatantra, creemos necesario recordar la opinión de la propia narradora al respecto, quien apuntó la diferencia esencial que existe en el tratamiento de los animales en ambas obras, ya que si en la segunda los animales son representaciones de seres humanos y como tal piensan y actúan, en los cuentos de Cunda el tratamiento de los animales anda muy cerca del que encontraremos años después en el cuento «Cimarrón» de Alejo Carpentier: éstos no se comportan más allá de su capacidad natural, ninguno habla, ni lleva vestidos, ni actúa más que dictado por sus instintos, sin que posean psicología alguna, aunque de vez en vez sus sensaciones y reflejos —por bien captados— se confundan con pensamientos e intenciones. No son «arquetipos humanos sino símbolos o tótemes» campesinos en quienes se han inspirado numerosas leyendas y fantasías guajiras.

La única semejanza que puede señalarse entre ambos fabularios es que ambos reflejaron la sociedad en que surgieron con sus costumbres, sus hombres y sus hechos significativos, y en el caso de la escritora cubana, con perspectiva crítica y revolucionaria, pues burlando la terrible represión de los años cincuenta, denunció entre líneas los múltiples males de nuestra sociedad bajo la dictadura batistiana, escenario y propósito central de su obra.

2.— De narraciones sobre la vida de los negros en los barrios suburbanos, línea muy bien trabajada por Gerardo del Valle, pueden citarse los cuentos ágiles de Cuca Quintana, en los cuales con suave humorismo, a la manera —por ejemplo— de «La nochebuena de Mabinga», la autora retrata la miseria de las familias negras en las zonas marginales.

3.— Sobre el mundo de los desposeídos —el sector proletario— centró su interés Aurora Villar Buceta, cuya extensa obra cuentística continúa en nuestros días dispersa en las revistas del período, no obstante ser considerada, desde sus inicios en el arte literario, como una de las narradoras cubanas más valiosas de la etapa pseudorrepublicana.



La preocupación social, permanente a lo largo de toda su obra, se desarrolla en dos direcciones fundamentales: por el sufrimiento atemporal del hombre-niño, amenazado por la naturaleza violenta del ser humano, y por el sufrimiento histórico del hombre en la sociedad clasista burguesa. En torno a la primera escribió, por ejemplo, «El sueño» y «La estrella». En la segunda línea pueden mencionarse los cuentos «Emilia» y «Se ha muerto una niña».

Entre los rasgos formales de su narrativa se cuentan la intensidad argumental, dada la brevedad de los relatos y que en ellos se narran sucesos por lo general dramáticos; la escasez de diálogos —en ocasiones absoluta— y el predominio de la narración en sus mejores cuentos; el lenguaje cuidadoso, embellecido por frecuentes figuras literarias; la capacidad descriptiva que se hace profusa y delicada unas veces y otras, enérgica; y el gusto por la acumulación tanto de elementos composicionales como la expresión, con los cuales nos ofrece una visión fragmentada pero dinámica de la realidad que relata.

4.— De temática política y análisis de la repercusión social son las novelas de María Lafita Navarro y Teté Casuso. De la primera no conocemos más que su novela *El romance heroico del soldado desconocido,* escrita con dos propósitos esenciales: revelar los horrores de la Primera Guerra Mundial y enaltecer la imagen de aquellas mujeres europeas que demostraron la resistencia, el valor y la grandeza espiritual de que era capaz el pretendido sexo débil.

Considerando este último objetivo de la escritora, y que la novela fue escrita en la época de auge del feminismo, pudiéramos haber clasificado su obra en el grupo de las narraciones feministas. Mas la importancia sociopolítica de las ideas antibelicistas, esenciales en el argumento, las que no fueron particulares de ningún sector social ni de ninguna tendencia literaria, nos indujo a incluirla entre las narraciones del segundo grupo.

Si la analizamos con un criterio estético riguroso, descubriremos su débil factura técnica, por el lenguaje excesivamente ampuloso y el tono que a fuerza de querer ser sublime puede, de cuando en cuando, llegar a la cursilería, o restarle fuerza dramática a determinadas escenas. Pero a su favor debemos mencionar la calidez humana con que fueron trazados los personajes, sobre todo la señora Renard, protagonista de la obra, anciana que nos emociona profundamente por la soledad, y la indefensión en las que la deja la guerra.

No creemos que María Lafita Navarro haya visto con claridad el carácter imperialista del conflicto, ni los intereses financieros puestos en juego por los gobiernos, a causa de los cuales murieron miles de hombres

honestos alentados por un falso patriotismo. No obstante, *El romance heroico del soldado desconocido* puede ser tomada como representación de la literatura antibelicista desarrollada desde los días terribles de 1914, como testimonio del deseo pacifista de todos los pueblos del mundo y de la cual poseemos además en la literatura cubana las novelas *Avalancha*, de Ibarzábal y *La cruz de Lieja*, de Juan M. Planas.

Por su parte, la novela *Los ausentes* (1944) de Teté Casuso, es un relato —a medias histórico, a medias romántico— sobre el exilio de aquellos jóvenes cubanos que en la década del treinta debieron huir de nuestra patria por la persecución del gobierno a causa de su actividad revolucionaria.

En fugaz cotejo con el libro de Pablo de la Torriente Brau, *Cartas Cruzadas* —tarea que sería interesante abordar con profundidad— nos convencimos del carácter autobiográfico de buena parte de los hechos que la escritora nos narra y que constituyen, sin dudas, la mejor sustancia de la obra.

Mas a partir de la entrada en escena del personaje Tom, músico joven norteamericano con quien Leticia, la protagonista, establecerá entrañable relación amorosa, el tema sociopolítico se irá diluyendo en escenas sueltas y la novela desarrollará el conflicto amoroso como tema central, lo cual si bien no hará perder a la narración los muchos valores formales que posee, sí reducirá sensiblemente su importancia ideológica.

No obstante la coincidencia en algunos elementos ideológicos que pueden constituir tópicos temáticos del primero o el segundo grupo de narraciones, ambos se separan por el propósito central de las autoras, ya comentado.

C) Por su parte, las narradoras del tercer grupo (de tendencia naturalista) se interesan más en provocar la conmoción en el lector que en obligarlo a pensar, para lo cual describen con intensidad momentos cruciales, a menudo fatales, en la vida de sus personajes, lo que no impide que podamos encontrar ocasionalmente en estas obras algunas opiniones sociopolíticas. Este es el caso, por ejemplo, de *El girasol enfermo*.

Aquel mismo aliento, aquella potencia del estilo de Surama Ferrer que se tradujo en la fuerza de los diálogos y en el realismo de los personajes de *Romelia Vargas*, alcanza la culminación en este nuevo libro. Cuentos como «La rosa de Medellín Falcón», «Alcohol nº. 1», «Una primavera para Mr. Drum», «El grito» y «Las ratas», subyugan al lector por el descarnado naturalismo de unos o por la tristeza desnuda de otros.

En cuanto a estilo, esta es una narradora conservadora: no debemos buscar en sus obras aportes técnicos o pretensión de originalidad, ni siquiera reflejó en ellas interés por las audacias verbales de los vanguardistas, como sí encontramos en otras narraciones del período. Por la misma razón no rechazó la utilización de los recursos melodramáticos



que garantizaban el rápido efecto en el lector. Mas en relación con la utilización de dichos recursos, tenemos los narradores que hacen uso y los que hacen abuso de los mismos; los primeros los utilizan de manera racional como soporte de la trama y ofrecidos con adecuada elaboración artística, como es el caso de Surama Ferrer; los otros hacen del relato un rosario de elementos melodramáticos con semejante alcance literario que el de una crónica roja de la prensa sensacionalista burguesa. Así en *El girasol enfermo* hay melodrama y éste aparece con suficiente mesura y calidad literaria como para que podamos darlo por válido entre los recursos técnicos de la escritora.

Por encima de la diversidad temática, hay dos elementos permanentes en el libro que relacionan los relatos entre sí: primero, los hombres son víctimas de sus circunstancias, de las que pueden salir victoriosos o no; segundo, la solidaridad hacia los seres humanos, la comprensión generosa de sus debilidades y errores, es una forma de triunfar sobre las circunstancias hostiles. En el enfoque de la realidad, se aprecia en *El girasol enfermo* la visión naturalista de buena parte de los cuentos, dada la utilización de términos y procesos científicos (médicos) como en «La máscara» o en «La madre»; en lo despiadado de muchas escenas, por ejemplo, de «El grito», y sobre todo, en que la narradora centra su interés en elementos aislados, es decir, fija el detalle individual y ocasional, no el rasgo general o clasista, a diferencia de su novela citada en la que observábamos el análisis permanente de los caracteres sociales.

D) Con relación a las crónicas de viaje, el propósito queda excusado por la índole de este tipo de obra que, al decir de Max Henríquez Ureña

> No es abundante /.../ en la bibliografía cubana /.../ En las últimas décadas del XIX, apenas puede notarse uno que otro libro de esa índole, como algunos de Raimundo Cabrera /.../ Los tres libros de viajes más dignos de interés que se han publicado en Cuba en el siglo XX, recogen las observaciones de tres periodistas que visitaron la Rusia soviética /.../.

Mas a pesar de esta opinión, las tres narraciones de este género revisadas en nuestra investigación, si bien no se distinguen por la objetividad ni por la abundancia de datos históricos, son en cambio muy amenos relatos —el de Dulce Loynaz inolvidable— en los cuales sus autoras imprimieron el sello personal de sus estilos.

Ofelia Rodríguez Acosta escribió *Europa era así,* como una serie de crónicas periodísticas independientes para que fuesen publicadas en la revista *Grafos* entre 1953 y 1959. En ellas nos describe la vida en las principales ciudades europeas poco antes de la segunda guerra mundial, lo que acrecentó el interés posterior de los lectores cubanos en esta obra.



En *Recuerdos de un viaje a Europa*, de Teté Casuso, encontramos el mismo fino humor y amenidad, igual calidez humana que aquellos que disfrutamos en su novela. La obra narra el recorrido de la propia autora por las diferentes capitales de Europa —sobre todo por los principales centros culturales de cada país—, a través del cual nos ofrece su visión, interesante a pesar del criterio impresionista, de innumerables obras pictóricas y arquitectónicas europeas. Con suma habilidad, aligera la sucesión descriptiva —base de la obra— con escenas de acción intercaladas que aprovecha al propio tiempo para contar los incidentes de su viaje.

Panorama de México es un relato de mucha mayor brevedad, cuyo objetivo no parece haber sido la descripción del país azteca sino el dejar un testimonio sobre aquella sociedad, con referencias particulares a la labor nacionalista de Lázaro Cárdenas, por la cual la escritora sintió evidente simpatía. No obstante ser una obra menor, está realizada con soltura de estilo y logra atraer la atención del lector.

Finalmente, en *Un verano de Tenerife* Dulce María Loynaz confirma sus excelentes dotes para la narración y la descripción, demostradas en *Jardín*, así como la fineza de estilo, la calidad artística y esa nostalgia inapresable que domina en todas sus obras —poéticas o no— y que parece conducirnos al reino de las confidencias. Lo que en las Islas Canarias vio y describió Dulce María, nosotros también lo vimos hermoseado por su palabra, y fuimos por ella más allá de la realidad, hasta allí donde la poderosa imaginación de la autora echó a andar de nuevo, como recién lavadas, las antiguas leyendas isleñas.

E) En cuanto a las narraciones de corte costumbrista del período —no a la breve pintura de costumbres que de cierta manera aparece unida a toda narración que pretenda reflejar la realidad social— encontramos que éstas son aún más escasas que los relatos de viajes. Según Juan J. Ramos, esta línea, que tuvo su auge entre 1830 y 1840, presenta en su desarrollo

> Tres aspectos, perfectamente definidos /.../: el descriptivo, que determina una clase de novela especial, como *El penitente*, *Cecilia Valdés* y varias novelas más de Villaverde, *Leonela*, de Nicolás Heredia, *Carmela*, de Meza, etc.; el antiesclavista, como *Francisco*, de Suárez y Romero, *Petrona y Rosalía*, de Tanco, *Sab*, de la Avellaneda; y el episódico, como *Una feria de la Caridad*, de Betancourt, y *El cólera en la Habana*, de Ramón de Palma.

No obstante, la novela *Mati, una vida de antaño*, publicada en 1932, responde cabalmente al primer tipo de narraciones costumbristas señalado; de ahí que podamos considerarla como una forma narrativa anacrónica. ¿Quién fue Concepción de Macedo de Sánchez de Fuentes, Condesa de Cardiff? Muy poco conocemos de ella, pero seguramente el recuerdo



sentimental de la ciudad de su infancia, la inspiró para retomar aquella tendencia literaria anterior, de manera que nos ilustra con la

> /.../ fiel reproducción del ambiente físico y espiritual de nuestra patria, con la resurrección de un pasado que las nuevas generaciones cubanas ignoran casi por completo: el pasado de aquella vida patriarcal y legendaria de Bayamo y otras villas análogas en que se inició el proceso de nuestra civilización y de nuestra nacionalidad independiente. La evocación de aquellos tiempos pretéritos se fija también principalmente en la sociedad habanera de 1880 hasta una década más tarde, y de la cual se nos ofrecen aquí cuadros vívidos en que aparecen y desfilan altos elementos oficiales, la nobleza titular y la burguesía rica y aristocrática de la antigua colonia española.

Las desventuras amorosas de Matilde —o Mati— conforman el argumento de la novela, pero no radica allí su mérito; antes bien, la trama no sobrepasa los límites del folletín, ni su personaje principal, absolutamente bueno, se salva del maniqueísmo tan frecuente en las peores obras de la época. Mas la escritora posee dos virtudes mayores: es observadora sutil y grata narradora, por lo cual nos hace sentir desde el inicio de la novela en el ambiente colonial del sillón de mimbre, la taza de café y el juego de lotería familiar.

La Condesa de Cardiff sin dudas conoció de cerca aquella época, visitó a menudo algún ingenio azucarero del que describe graciosamente cada una de sus salas y mecanismos, y se aprendió al dedillo aquellas canciones de entonces, aquellos decires y refranes, que junto a la adecuada ubicación histórica aseguran la veracidad del relato que no queda a la zaga en ello de ninguna otra obra costumbrista cubana.

A pesar de los defectos en la concepción de personajes y argumento, y del excesivo tono melodramático que emplea, esta novela merece el interés que sabe despertar en el lector, al revivir con suma habilidad el lujoso mundo de la aristocracia del XIX y, sobre todo, por la profunda cubanía que rezuman sus páginas.

Si algún otro intento hubo en nuestro siglo de realizar algún relato costumbrista —*El relicario*, de Graziela Garbalosa— éste no pasó de descripciones pasajeras sin peso en la trama amorosa.

F) La línea infantil es, durante la etapa pseudorrepublicana, una de las más extensamente trabajadas por las escritoras. Múltiples publicaciones periódicas contaban con una sección permanente dedicada a los niños, para la cual escribían fundamentalmente mujeres. Pero dentro de tal abundancia escasean los méritos y son comunes los relatos banales, las malas versiones de los cuentos clásicos y las historias de ambiente oriental, con un sentido comercial de la fantasía, las cuales compartían el espacio —demasiado frecuentemente— con la avalancha de comics, ajenos a todo valor literario, que invadió la sección infantil de revistas y periódicos de entonces.

Alga M. Elizagaray distingue en el período pseudorrepublicano las siguientes publicaciones o espacios radiales como excepción de la pésima calidad general de este tipo de literatura: *Hoy infantil* (página dominical del periódico *Hoy*, dirigida por Blas Roca entre otros), *Rondas infantiles*, de la Emisora Mil Diez, revista *Cascabel*, de vida breve, creada también por Blas Roca, y revista *Ronda*, de Herminio Almendros.

Nosotros exceptuamos además los tres libros ya citados: *Aventuras de Buchón, el perrito inteligente* (1926) de Carmela Nieto, breve historia de un perrito en busca de su ama, escrita con sencilla emoción y en la cual la figura protagónica de Buchón aparece trazada amorosamente, aunque sin sobrepasar los límites de la inteligencia natural del personaje; *Aventuras de Raflo y Raúl alrededor del mundo* (1929) de Flora Basulto, sucesión de episodios que sirven a su autora para cultivar en los niños el interés por la geografía regional y profundizar sus conocimientos sobre la historia y la fauna de diferentes países; y *Cuentos de Apolo* (1947) de Hilda Perera.

Esta última abandonó nuestro país a poco tiempo del triunfo revolucionario para radicarse en los Estados Unidos; a partir de esa época ha publicado algunas novelas de carácter bien diferente al libro citado —sin dudas su mejor creación—, no sólo porque no volvió a retomar la línea literaria infantil, sino sobre todo porque en las nuevas obras ha asumido ocasionalmente abiertas posturas contrarrevolucionarias.

Cuentos de Apolo es la historia de un niño pobre y negro, para peor suerte si se trata de vivir en la pasada sociedad clasista; historia contada por un narrador omnisciente, quien conoce de cerca el mundo singular de la niñez que hemos ido olvidando sin apenas darnos cuenta.

El relato no está compuesto de manera lineal en cuanto al comportamiento del personaje, sino que se apoya en la narración de una serie de sucesos sueltos a través de los cuales vamos conociendo a los personajes y su escenario; pero además tras la figura de Apolo, el protagonista, queda reflejada la sociedad republicana dividida en clases.

Indudablemente, la narradora conoce el mundo que recrea en su obra, donde cada personaje habla y actúa según su edad y clase; de ahí la autenticidad de los diálogos a los que la frecuencia de las figuras literarias no hace perder frescura ni veracidad.

En nuestra opinión, este es el mejor libro de cuentos infantiles del período neocolonial, por la concepción realista del personaje y su ambiente, por el fino humor de sus escenas, por su calidad artística, porque la narración no desmaya nunca, ni las muchas descripciones pierden la amenidad que las distingue; y la historia, a pesar de la relativa independencia de los cuentos, surge perfectamente hilvanada.



En *Cuentos de Apolo*, nuestra literatura infantil tiene una obra maestra, la cual cumple con aquellos dos propósitos que pedía José Martí para el género: divertir y enseñar, pues tras la risa que nos provoca el relato, los pequeños aprenderán —y los adultos recordarán— cómo los niños cubanos, aún más los niños negros, fueron también víctimas de la injusticia capitalista.

G) Como última tendencia mencionada encontramos la narrativa sobre el folclor afrocubano, línea de la llamada «literatura negra» que asumió en Cuba diversas formas: desde el relato o el poema que trataban el tema negro por sus posibilidades rítmicas, descriptivas, fonéticas, como los de Ballagas; o las obras que denunciaban la explotación en la que vivían los negros cubanos, como las de Guillén, Fernández Cabrera y Cuca Quintana (ya citada dentro de la narrativa social por parecernos más apropiados): hasta el conocimiento científico del tema llevado a cabo por Fernando Ortiz, con una variante literaria que ha sido calificada sabiamente como «conocimiento poético» y que cultivaron Rómulo Lachatañeré y Lidia Cabrera en sus colecciones de cuentos, las que están situadas a medio camino entre el dato científico sobre la cultura afrocubana (religión, leyendas, supersticiones, costumbres, magia) y la recreación literaria de ese mundo complejo y desconocido. La producción de ambos escritores cubanos está elaborada a partir de una copiosa investigación y de relatos que les fueron contados poco a poco por distintos informantes afrocubanos, conocedores, sobre todo, del culto lucumí, de sus dioses, de las aleccionadoras historias de animales, mucho de lo cual ha sobrevivido en las espontáneas narraciones de nuestros campesinos.

De tal manera, sus obras se asemejan en el valor documental que poseen, en la naturaleza del universo que recrean, así como en el origen de los relatos, la estructura organizativa de los mismos que pueden ser leídos como narraciones independientes, la fantasía de personajes y sucesos, y también, porque a ambos autores los motivó igual propósito: dar a conocer la riqueza y la originalidad de la cultura afrocubana, principalmente como fuente de disfrute estético.

Mas los libros de Lidia Cabrera, *Cuentos negros de Cuba* (1940) y *¿Por qué cuentos negros de Cuba?* (1948), ofrecen mayor recreación literaria que el *¡¡Oh, mío Yemayá!!*, de Lachatañeré, en el cual lo africano (historia de las principales historias yorubas) se conserva más primitivo, menos mezclado al elemento criollo que en los dos primeros.

Esto se aprecia muy bien en la lectura, por ejemplo, de los relatos fabulescos de la escritora, donde los animales protagonistas —que representan las diversas conductas humanas con intención moralizante— son nada

menos que la Jicotea, el Majá, la Lagartija, el Chivo, el Aura Tiñosa, el Cangrejo, la Jutía y otras especies típicas de nuestros campos. Por si ello fuera poco, esos animales poseen la psicología criolla y hablan con la gracia y agudeza de nuestra lengua, sin olvidar el caudal de vocablos africanos que inunda los cuentos.

Nuestros son, también, el paisaje, escenario de las historias, las costumbres caseras de hombres y animales, así como el humor ingenioso de que hace gala la escritora en sus narraciones: «El mosquito zumba en la oreja» y «La loma de Mambiala», son magníficos ejemplos de esto.

Sin traicionar la fidelidad original de los cuentos, sin despreciar información, la autora imprimió a las obras sus rasgos literarios personales: la lozanía, el aire popular, la sana ironía, la calidad metafórica, el realismo descriptivo, que marcan en ambas la unidad estilística. Sobre éstos ha expresado Manuel P. González:

> La suya es una obra de investigación, pero sus libros están permeados por una frescura poética, por una aura de ingenuidad, por una tan auténtica sencillez y naturalidad, que se aproximan a la obra de imaginación.

Innegablemente, la factura técnica de los cuentos de Lidia Cabrera está a la altura de la importancia de su objetivo, por lo que contribuyó a que fuera considerada la mitología antillana en la categoría de los valores universales.

Susana A. Montero

Materia en vilo

Para Sebastián, escultor

I

Quebrada luz,
materia en movimiento
al sesgo de la sombra
cincelada.
Contrapunto y ascenso, la mirada
se desliza en su línea
al pensamiento

del chispazo: metálico
elemento
caído entre su sílaba cerrada.
El ojo se pronuncia
golpe,
alada
eternidad, memoria
sin momento

desdoblándose al tiempo
en simetrías
cuando rota espiral es un reflejo,
un murmullo, tal vez
las geometrías

de la pausa cambiante
o fiel espejo

donde el dios llueve adentro
y nos declara:
el espacio eres tú,
yo soy
tu cara.

II

Apoyada en su propia consistencia,
la espiral se proyecta al infinito
retorno circular dentro del rito
del antes y el después, en convergencia

del antes y el después en convergencia;
retorno circular dentro del rito,
la espiral se proyecta al infinito
apoyada en su propia consistencia.

(Superficies humeantes nos miramos
bajo el párpado roto.) ¿Dónde estamos,
bosquejos de cuál signo, cuál historia

de atrás en adelante desovilla
la cúspide ondulante a cada orilla
del vértigo encerrado en su memoria?

III

Poliédrica es la sombra,
el agua, el día,
los pasos de la niebla sobre el muro,
el destello del sueño en el maduro
tiempo que no es tiempo
ni agonía;

poliédrica es la noche
ya vacía,



replegada quietud tras el oscuro
ritual del corazón:
yo no perduro,
soy un trazo en el aire,
analogía

del canto que al nacer gira y deshace
la lluvia suspendida
mientras fluye.
Sebastián estructura
el desenlace

de las teas y el mito, reconstruye
la incisión de la luz
en la certeza
del péndulo negado a ser
fijeza.

Abside

I

Veranos nuevamente
sobre el muro
volvieron la hojarasca
piedra viva,
templo fundamental,
hélice al tiempo
de fiebre y pulsación,
pájaros quietos.

Debajo de la piel
avanza el día.

II

De idiomas insepultos
inscripciones

de otro aroma insular;
entre las ruinas
permanece la cita
del naufragio:

partir es regresar a ningún lado.

El mismo punto trazó líneas abiertas
en la palma cerrada de tu mano.

III

Pálida luz habita entre tu centro,
convive con tinieblas en silencio.

Detrás de cada golpe
dicta sueños
la llanura de niebla
en sangre hundida.

IV

Las esquinas
repiten una historia

de ausencia y desamor,
cómplice olvido.

V

El peso de la luz alzó tu cuerpo
de ciudad construída sobre un mito.



En su olor he tocado las aristas
del grito hecho estertor, hasta el silencio.

El río siguió su cauce.
Los muertos no volvieron.

Jorge Valdés Díaz-Vélez





Días de 1994*

10 de marzo

El mundo de la imagen en su sentido moderno (el de la multiplicidad y complejidad de los medios de comunicación) es de una gran riqueza, siempre entre la atracción y la repulsa, entre la capacidad para ponerse al servicio de los contenidos o la perversión de los mismos. La literatura, obviamente, no es ajena a este dios y demonio con el que nos despertamos cada día.

Un peligro para cualquier escritor (en realidad para cualquiera, artista, político o persona pública de cualquier otra índole) es confundir la vida con la imagen. Imagen que, a fuerza de ejercicios de concesiones al público, acaba siendo un mero fantasma: detrás de ella nadie vive ni nadie muere. Ésa imagen es la que se ofrece al público y el público devora en una ceremonia de adulación, vértigo y el más drástico de los olvidos. Es pura exterioridad inabarcable, intocable: aire que no resiste las pruebas verdaderas, las de la interpelación audaz, el desafío, la intimidad. De pronto el escritor, debido al éxito de un libro o a su azarosa aparición en los medios de comunicación, comienza a sentir el placer de verse reconocido, de verse proyectado en los otros, en la polis, ese espacio hecho de nosotros, pero tantas veces sin nosotros. Su vida comienza a ser no tanto la vida sentida, entre soledad y comunión, como la vida que se ve y que los otros ven. Un atisbo de eternidad percibe de pronto, de inmortalidad debida a esa vida objetivada, convertida en objeto fragmentado en los ojos de los otros que parecen prometerle en su indefinición y anonimato que la mantendrán para siempre. Esa imagen es sostenida, no por la palpitación de nuestra sangre y por la labor de nuestra intimidad sino por la curiosidad, admiración y voyeurismo de los otros. Sostienen la imagen y con la misma facilidad la dejan caer al olvidarla o cambiarla por otra. Las imágenes están

* *Fragmento del libro inédito* Al vuelo de la página.

sujetas a una vida efímera porque, aunque fascinan, su satisfacción es superficial: no podemos de verdad convivir con ellas sin desvivirnos. Quien vive de su imagen tiene que buscar constantemente público o dejar de ser imagen para ser alguien de carne y hueso, lo que le lleva a perder popularidad y regresar a sus verdaderas dimensiones que son, también, la fuerza de su posible trascendencia. El problema no es tanto que un escritor tenga imagen como que se convierta él en público de esa imagen, que trabaje para ella, que la acabe ofreciendo en lugar de su obra literaria, esa que, en puridad, carece de nombre, de yo: eso que vemos siempre en la foto, en la televisión, en la presentación y firma de libros: al autor. Esto que digo es, obviamente, mucho más peligroso en unos que en otros, y, sobre todo, en los escritores jóvenes que, sin tener aún obra, se convierten en estrellas de un plano firmamento. Brillan, se deslumbran y se pierden convertidos en publicistas de una nada que todos están dispuestos a aceptar como si se tratara de su obra. Es curioso, lo que mucha gente quiere de los escritores no son sus obras, sino que sean otra cosa: *showmen*, anunciadores, parlanchines de tertulias televisadas que, aunque en principio pueden ser y a veces son de interés, suelen desvirtuar la competencia del escritor al hacerle hablar de y como la lógica del programa exige.

Hay que recordar algo que en nuestro siglo ha sido dicho con competencia por algunos teóricos y por varios poetas pero que se olvida con frecuencia: la noción de autor es ambigua. El autor, entendida esta noción de manera radical, es un espacio vacante en toda obra verdadera. *El Quijote, La Cartuja de Parma, Anabase* no soportan mucho tiempo al autor, salvo como una posibilidad renovada. Toda obra artística postula un sujeto alterado, toda obra de creación tiene voluntad de alterne. Si el enamoramiento postula —como muestra Octavio Paz en *La llama doble*— un alma única, un sujeto y cuerpo únicos como revelador de este sentimiento, el poema, la novela, postulan la promiscuidad. Autor y lector son una categoría heterogénea aunque sólo en una persona tomen sentido... De ahí que el *exceso* —y siempre hablo de exceso porque no desdeño las posibilidades y ventajas de la publicidad— a que el escritor tiende a entregarse suponga lo contrario de esta noción de *alterne*, proclamando machaconamente la idea monolítica del autor, idéntico a sí mismo. Esto supone confundir sujeto y autor y así se hace de la profundidad y la complejidad una figura plana: lejos de tocar una realidad, la publicidad inventa a un fantasma: está en todas partes pero es inasible.

Hay todo un público de revistas y de actos literarios, interesado en ver cómo son los escritores y la gente pública en general, lo cual no está mal en principio, pero en cambio nada o muy poco interesado en quedarse a solas con sus obras. Las imágenes no carecen de realidad, y difícilmente



podríamos entender nuestro mundo sin ellas: son expresión y nos permiten comprender y comprendernos; pero hay muchos usos de las imágenes. No es lo mismo una fotografía de Nadar o Brassaï, pongamos por caso, que las imágenes de un programa concurso. No es lo mismo leer a Quevedo que ver un *show* televisivo donde, hipotéticamente, participara don Francisco respondiendo a un cuestionario para retrasados mentales o poniéndose al servicio de cualquier otra majadería. El peligro de la hiperimagen a la que se somete el escritor actual, apenas tiene algo de fama, es que pervierte la realidad de la que nace su nombre (su obra) y pierde alma, pierde cuerpo, pierde realidad. Es un tema fáustico: te daré televisión en abundancia si me entregas el alma o la promesa de que no te tomarás la literatura en serio, proposición a la que pocos se retraen, porque la imagen, con su aparente objetividad y sensación de infinitud, parece inmortal, aparte de ofrecernos, con buena o mala fe, un escamoteo de la soledad. Es obvio que esto no se cumple y que es un simulacro, porque la sensación de extrañamiento, de lejanía, es mayor. Nuestra imagen es cada vez más real y nosotros cada vez menos. Es la historia del actor o actriz retirado que ya no puede vivir sino de las antiguas fotos. La imagen se ha cargado de los atributos de lo real, pero a pesar de que le pedimos un segundo de vida verdadera sólo nos ofrece un abismo insalvable: es imagen que no desemboca, imagen que para ser ha de saltar a otra y a otra en una búsqueda denodada de suficiencia. Ese desplazamiento expresa, en su angustiosa búsqueda, una ausencia de rostro, de persona: nadie responde.

4 de abril

La autobiografía es un género mucho más tardío que la biografía. Mientras que ésta última la provoca —de manera genérica— el eco que un personaje ha despertado en algún tiempo, la primera es el producto de una decisión personal, que puede o no coincidir con expectación social, pero que tiene como resorte la necesidad interior vinculada, eso sí, con los otros. Toda autobiografía es necesariamente biografía porque nadie puede escribir desde sí mismo aislándose de lo que los otros han pensado de él. Cuando uno escribe sobre sí también escriben los otros, y de esta manera «yo» es un «él», sólo que el autobiógrafo casi siempre puede decir que ese «él» es «yo», mientras que el biógrafo rara vez y sólo metafóricamente puede reivindicar la identidad con el sujeto de su biografía. De cualquier manera ambas están llenas de espejismos enriquecedores. La autobiografía nace en un mundo cristiano, y su examen de conciencia le da forma y la propulsa con un brío que es inconcebible en cualquier otro tiempo o



cultura. Desde San Agustín, a mediados del siglo V, hasta nuestros días, la autobiografía se ha ido enriqueciendo hasta reunir en ella géneros distintos que la han hecho más compleja. Tanto Chateaubriand en sus *Mémoires d'outre-tombe* como Alexander Herzen en *Mi pasado y mis pensamientos*, mezclan la confesión con el retrato de personajes, la novelización con la meditación ensayística sobre diversos asuntos. Es verdad que no es igual un diario que unas memorias. El primero se escribe bajo la cercanía de los acontecimientos, y por lo tanto está sometido más a un estilo que a una búsqueda; las memorias, en cambio, se escriben relacionadas con períodos, extensos o cortos, ya cerrados. No es tanto lo que se está viviendo como lo que hay que recordar. En el diario, el olvido es casi imposible, aunque no la selección, obviamente; sin embargo, en las memorias el olvido es tan importante como el recuerdo. La primera selección, la que ejerce el diarista, está determinada por su pudor, por la valoración de los acontecimientos y por lo que he llamado antes el estilo, la forma, que permite contar esto y no lo otro; pero la selección morosa de las memorias está basada en una digestión distinta: no es tanto una discriminación intelectual, inmediata, sino que, sin excluir éstas facultades, se ejerce con la colaboración del tiempo: el antólogo por antonomasia. Dos polos que se niegan y se complementan suelen encontrarse tanto en la biografía como en la autobiografía: una persona, una época. En ocasiones, el tiempo personal es una negación del tiempo social; en otras es una encarnación de sucesos históricos y vemos cómo lo que llamamos enfáticamente nuestra vida, nuestros sentimientos e ideas, eran los de una época determinada que, al girar el tiempo, se ven convertidos en documento.

Estas páginas que escribo no son unas memorias ni un diario, tampoco es una reunión de artículos y sin embargo es, de alguna manera, todo eso. Desde que me puse a escribir este libro me he preguntado varias veces si no estaba cometiendo un error al mezclar tantos géneros y si no sería mejor sujetarme más a la noción de diario, de diario literario, con el fin de dar una mayor coherencia a la obra. Sin duda es tentador. He leído recientemente el *Diario disperso*, de Marià Manent, escrito con un fino e igual estilo durante toda una vida. Ni la guerra civil alteró ese estilo. Si algo me recuerda esa escritura es a ciertas pinturas japonesas. Manent podía ir relatando el acoso de la guerra y describir a continuación el tipo de árboles y flores que rodean la casa asediada por la metralla. Es una actitud que no sé si admirar o deplorar. Bien, Manent es fiel a un estilo, quizá porque ese estilo es su propia vida: él es así y escribe sobre esa permanencia en la mudanza de la historia. Su modelo es la naturaleza: lo que no cambia en los cambios. Mi diario es muy distinto porque obedece a un espíritu distinto, menos reconcentrado, más disperso y caótico: aquí cabe



todo porque es un (ocasional) diario de las cosas que me ocupan. Cambian los niveles de lenguaje como cambiamos al cabo del día según nos ocupemos de la cocina o de la lectura de San Agustín, según hablemos con los niños o con un crítico literario muy preocupado por sumar mil notas al *Ulysses*. La verdad, ahora que lo pienso, debería ampliar más los registros literarios y los modos de lenguaje si quiero ser fiel a mi vida tal como suele presentarse al cabo de los días.

★

A propósito de San Agustín: he encontrado en sus *Confesiones*, traducidas por Pedro Ribadeneyra, la expresión, nada frecuente, *dulcedumbre*. Covarrubias la registra en 1611. Cuando leí esa palabra pensé que correspondía al sabor de los higos muy maduros: la dulcedumbre del higo. El sufijo *dumbre* tiene algo de sombra.

8 de abril

Cuenta George Orwell que conoció en Mandalay a un individuo, el capitán M.R. Robinson, que decía que había descubierto el secreto del universo. Todo ese secreto estaba contenido en una sola frase, pero nunca podía recordarla cuando pasaban sus trances de opio, droga con la que conseguía tales revelaciones. Durante una larga noche de delirios logró, al fin, poner por escrito esta frase mandálica en la que cifraba toda la sabiduría, pero cuando la leyó por la mañana tuvo que refregarse varias veces los ojos con incredulidad: lo único que decía era: «Grande es el plátano, pero más lo es la cáscara».

★

La primavera pasada, por estas mismas fechas, recibí estos versos de Charles Tomlinson. Los leí y no dudé de que era un poema de los suyos, pero al leer la carta me explicaba que lo había hecho alterando unas líneas de una carta mía, cambiado ligeramente el final. Brenda se había quejado de que esa alteración era incorrecta. No sólo es correcta sino legítima.

Primavera: Madrid
for Juan

For days now, spring
has drawn closer to the city:
I see the season



not in grass or tree
but in the light,
a more leisured light,
beginning to revive things slowly,
like gently waking someone up.

★

Leí el libro de Céleste Albaret, *Monsieur Proust* (*Souvenirs recueillis par Georges Belmont*). Como quien observa a Proust por una mirilla. Proust visto por su sirvienta desde 1914 hasta su muerte, acaecida en 1922. Curiosa la memoria de la «chère Céleste» que a los ochenta y dos años es capaz de recordar mil y un matices de las conversaciones de «M. Proust». Fue algo más que su gobernanta: una confidente. Sin duda la relación entre ambos fue afectiva. El final es emocionante. Proust vivía sólo para terminar su obra. Desde hacía años tenía conciencia de que le quedaba poco tiempo y, finalmente, precipitó ese tiempo al vivir su último año en una casa algo fría de la rue Hamelin. Y un día le dijo: «cette nuit, j'ai mis le mot «finis» Maintenant, je peu mourir». Y un poco después, imagino que tras haber tomado una porción difícil de aire: «Je n'aurai donné ma vie pour rien». Proust enfermó de neumonía pero se negó a tomar ningún tratamiento, ni siquiera oyó los ruegos de su hermano, médico, y apenas si aceptaba alimentarse. Sólo tenía fuerzas y ganas para corregir su obra, escribir notitas que iba añadiendo, como es bien sabido, a sus volúmenes. Da la impresión de que ya no quería seguir viviendo, que ya no podía, más allá de la enfermedad, seguir viviendo. La verdad es que hacía tiempo que había abandonado el mundo para recobrarlo en un libro. Céleste cuenta que muchas de sus salidas eran para encontrarse con gente de las que recabaría datos para su *Recherche.*

El personaje Céleste Albaret es curioso. Nunca pudo recobrarse de su incomparable experiencia. Ella misma se preguntaba qué iba a hacer después de haber vivido (con las costumbres y horarios proustianos, siguiendo los gestos minuciosos de «M. Proust») una experiencia tan intensa y absorbente. Fue una testigo privilegiada (hasta donde podía serlo) del tiempo en que escribió su gran obra, y logra transmitirnos, no una visión de su obra —tarea que realmente no le corresponde—sino los movimientos cotidianos, de gran riqueza sociológica o anecdótica, de su autor.

★

Releí *Fragmento de un Diario*, de Mircea Eliade. Lo leí en el verano del 86, pero apenas si recordaba algo. Ese no fue un verano para recordar nada. Por otro lado, es realmente difícil recordar un diario, porque las



anotaciones son de una gran diversidad. Mientras lo leía ahora, lamentaba llegar al final, pero, a diferencia de un poema o de una novela, incluso de ciertos libros de filosofía, no me iba a apetecer comenzarlo de nuevo. No, era otra cosa: quería seguir viéndolo vivir, leer, investigar, pensar. Es una lástima que haya tan pocas confesiones en su obra. Menciona a su mujer, pero no le hace decir una palabra en veinticinco años, lo cual me hace pensar que, o bien es una actitud metódica o está demasiado entretenido en sus propios pensamientos.

En algunos de sus apuntes hace una síntesis de su pensamiento. Como este que, a mi vez, sintetizo:

«La necesidad, para el hombre, de vivir conforme al símbolo, al arquetipo. Insistiría en el papel de técnica espiritual, de realización, de equilibrio, de fecundidad, atribuido a la imaginación. (...) A medida que el hombre de las sociedades no modernas se vuelve a encontrar a sí mismo en el símbolo arcaico antropocósmico, encuentra una nueva dimensión existencial. Encuentra, en consecuencia, un nuevo modelo de ser auténtico y mayor que le protege contra el nihilismo historicista, sin expulsarlo de la Historia». Eliade habla de encontrar el simbolismo del propio cuerpo, idea que, sin pensarla demasiado, me atrae y que me recuerda al tantrismo.

Una idea de Eliade que me exalta: *animar una imagen*, que no es igual que dibujo animado...

La idea de la novela en Eliade es atractiva, pero un poco limitada. Le gustaba la novela-novela (la que va de Stendhal a Balzac, supongo). Eliade habla de la novela que *cuenta* algo, de carácter narrativo y creo que realista. Detestaba a Joyce, le desagradaba Beckett y amaba endemoniadamente a Balzac. Buscaba y exaltaba la narración y pensó, tal vez con alguna razón, que la novela es una fórmula que viene del mito, una adaptación moderna en la que se cuentan, como en los tiempos arcaicos, narraciones ejemplares. No le gustan las novelas psicológicas (la psicología es poco ejemplar...) y el realismo que trata de filmar los «automatismos psico-mentales».

Una llave: «Cuando algo "sagrado" se manifiesta (hierofanía), al mismo tiempo algo "se oculta", se hace críptico. Aquí está la verdadera dialéctica de lo sagrado: por el solo hecho de *mostrarse, lo sagrado se esconde*».

Una observación interesante: «Las interpretaciones propuestas por Freud tienen un éxito cada vez mayor porque sitúan entre los mitos accesibles al hombre moderno. El mito del padre asesinado, entre otros, reconstituido e interpretado en *Tótem y tabú*. Sería imposible encontrar un solo ejemplo de padre asesinado en las religiones o las mitologías primitivas. Ese *mito* ha sido creado por Freud. Y lo que es más interesante: las élites intelectuales lo aceptaron (¿porque lo comprenden? ¿o porque es «verdadero» para el hombre moderno?)».



Contra la estética realista y simplota de los poetas contemporáneos españoles (hay excepciones: Valente, Sánchez Robayna, Valverde y alguno más), copio estos versos de Su Tung- P'o (Su Shin, 1037-1101), traducidos por Paz:

> ¿Quién dice que la pintura debe parecerse a la realidad?
> ¿Quién dice que el poema debe tener un tema?
> El que lo dice pierde la poesía del poema.
> Pintura y poesía tienen el mismo fin:
> Frescura límpida, arte más allá del arte.
> Los gorriones de Pien Luen pían en el papel,
> Las flores de Chao Ch'an palpitan y huelen,
> ¿pero qué son al lado de estos rollos,
> Pensamientos —líneas manchas— espíritus?
> ¡Quién hubiera pensado que un puntito rojo
> Provocaría el estallido de una primavera!

9 de mayo

Hay días en que comprendo bien el amor por la especialización: se sabe cada vez más de cada vez menos y se ignora el resto. Pero esa ignorancia no es causa de aprensión, porque no forma parte de tus preguntas: es otro mundo; un mundo que se sale de tu horizonte. Frente a ese mundo ajeno, destaca, marcada con línea fuerte, esa parcela llena de matices, dominable dentro de su infinitud. Es justamente lo contrario de lo que hago y de lo que soy: no soy especialista en nada; es más, no sé mucho de nada. Con lo cual, en los momentos de crisis, admiro la inmensidad de mi ignorancia. El mundo del saber se me dilata en miles de preguntas que apenas si puedo comenzar a responder. Nada, nada, me digo, no conozco a fondo nada: ni la poesía española ni la francesa, ni la inglesa ni la italiana, ni la filosofía ni la historia, ni las lenguas que de joven comencé a aprender y de las cuales sigo siendo un aprendiz. No domino, en el sentido simple de esta palabra, ninguna. Algo, conocer algo a fondo. Pero no puedo: una cosa me lleva a la otra. Ni siquiera he podido nunca leer durante algún tiempo de manera metódica. Estoy leyendo, por ejemplo, sobre la antigua China, pero al cabo de dos semanas se me comienzan a cruzar libros que nada tienen que ver: novelas actuales, ensayos sobre esto y lo otro, y de pronto contemplo con horror que tengo quince libros leyendo al tiempo. ¿A dónde van? Cuando no me divierte esta situación logra paralizarme. Tengo, no la cultura del tratado sino la de la conversación: sinuosa, cambiante, sorprendente, olvidadiza; nunca demasiado al fondo porque siempre se cruza algo, un pájaro, el ruido del tránsito, el sonido de los vasos, el sopor de la digestión. Quizá la cuestión sea dar ritmo a todo esto: descubrir su sentido interno, buscar los lados por los que este y aquel tema



se reflejan, dialogan. Esa es la labor del ensayista, ese género tan apoyado en el estilo de la conversación culta que está dando lugar, continuamente, a la voz del otro. Podría ser: bajo mi desasosiego late el ensayo. Un género que me apasiona, un género tan difícil como un buen poema, y que continuamente ha de fundarse a sí mismo.

10 de mayo

La tensión entre el conocimiento y el saber no supone una contradicción entre los términos; no son figuras antitéticas, pero hay que descubrir en una y otra el lazo que las une. No son lo mismo. Es difícil saber sin tener conocimientos, pero los conocimientos, ese conjunto de datos y de relaciones entre ellos, no siempre, o pocas veces, se constituyen en un saber. Menéndez Pelayo era un hombre con muchos conocimientos, muchos más, probablemente, que los que tuvo Sócrates o Chuang Tzu, pero creo que no se puede decir de él que fuera un hombre de saber en el sentido que se le atribuye al término sabiduría: esa suerte de unidad entre el intelecto y los actos en relación al universo. Sé que esta frase es tan amplia que puede acoger demasiadas cosas; pero no creo que se pueda decir en una sola línea todo lo que significa. Montaigne, ya lo he citado en estas páginas, decía con frase de Eurípides que sentía desdén por el sabio que no lo era para sí mismo. Con esto ya avanzamos algo: lo que vemos fuera no lo está del todo y nuestro ser está comprometido con nuestras percepciones. La poesía es una forma de saber, o puede serlo, siempre que descubramos en ella su modo de operar, su ética. Un poeta puede escribir buenos versos y carecer de saber: está poseído por su talento, pero él no lo posee: el sonámbulo camina pero no sabe dónde está. Hay que descubrir el modo de operar de la poesía para poder constituir una poética de los actos cotidianos, una poética de la percepción y del hacer. Edward Conze, el estudioso del budismo, decía que la diferencia entre un filósofo occidental y otro oriental es lo que cada uno hace con lo que sabe. El gabinete del filósofo puede atentar contra la filosofía aunque nos llene de libros sesudos los estantes. ¿De qué nos vale pensar mil cosas si ninguna de ellas transforma nuestros actos? Hay que pensar caminando: el ritmo de los pasos marca el ritmo del pensamiento.

11 de mayo

Hoy, en sueños, vi una higuera salvaje, como muchas de las que he visto en la isla de Menorca, donde el viento de tramontana, sobre todo en

la zona norte, barre la isla como un azote, levantando olas inmensas y agachando plantas y árboles. Un viento enamorado de la horizontal y del monólogo. Allí la vegetación es heroica y para sobrevivir y crecer tiene que transformarse. El acebuche de mi sueño se había aliado con la piedra. Estaba situado al comienzo de un pequeño precipicio y había crecido, no hacia arriba sino adaptándose a la caída. Vegetación mineralizada para combatir las armas del tiempo, y la roca cubierta por la tenacidad de la higuera, ablandada, revestida de un ropaje de pequeñas hojas ásperas y duras y de una fuerte coraza de ramillas. La higuera ha crecido ocultándose a la tramontana, descendiendo por una vertical de piedras agrietadas. Animada por el mismo espíritu que el cacto en el desierto, la higuera había extremado los recursos de su subsistencia: afirmación de lo que es, metamorfosis para ser lo mismo, aunque de manera distinta. No es ya la higuera coronada, refugio de gorriones bajo el sol de agosto, sino un zigzagueante abrazo sobre el vacío. El árbol ha descendido sobre sí mismo.

12 de mayo

«Faciendi plures libros nullos est finis» (*Eclesiastés*, 12, 12): No hay término en la generación de los libros.

«Ahora, hijo mío, a más de esto, sé amonestado. No hay fin de hacer muchos libros; y el mucho estudio es fatiga de la carne». (Traducción de Cipriano de Valera, 1602).

«E além delas meu filho fique claro/ fazer livros em exceso no têm alvo/ e excesso de estudo entristece a carne». (Traducción al portugués por Haroldo de Campos, São Paulo, 1991).

O dicho por Stéphane Mallarmé: «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres». («Brise marine», 1865). El 8 de febrero de 1866 le explicaba así el poema a Henri Cazalis: «Ce désir inexpliqué qui vous prend parfois de quitter ceux qui nous sont chers, et de partir».

¿Quién no ha sentido alguna vez esto? «Fuir! là-bas fuir!».

13 de mayo

En la preocupación por el Ser (*Sein*) Heidegger demuestra cierto fanatismo. Para él la historia de Occidente, desde Platón, es la historia del olvido del ser, cuya amnesia máxima es el siglo XX. Lo sabemos: encontró en el movimiento nazi una disminución de ese olvido. Lo cual estremece a cualquiera, porque, además, debió de pensarlo no sólo en ese



momento sino, probablemente, durante toda su vida (murió en 1976) ya que nunca condenó al nazismo. Guardó silencio. Para él el ser guardaba silencio porque no sabíamos interrogarlo, y él guardó silencio ante el genocidio. Hay en su meditación sobre el lenguaje aspectos que despiertan mis simpatías (cuando no me pierdo...) especialmente cuando habla del pensador y del poeta (Anaximadro, Heráclito, no los filósofos que vendrían poco después) como lenguajes donde la entidad estaba presente. Sabemos que no tardaron en disiparse estas nupcias y pronto el filósofo expulsaría al poeta de la república (el poeta es amoral, una especie de loco, ebrio, etc.). Luego, en el Renacimiento, Scalígero habló de la capacidad hacedora del lenguaje poético: la poesía *es*; y a finales del XIX Mallarmé soñó un libro que fuera el doble del universo. Inmediatamente, Reverdy, Huidobro y otros pensaron que el poeta no debía copiar a la naturaleza ni designar nada sino operar como ella misma, haciendo en el poema aquello que las palabras designan: conjunción del signo con el ser, abolición, pues, del signo y aparición de la cosa misma. Algo imposible, pero que encendió a Altazor e inspiró, con resultados notables, al grupo brasileño de Noigandre (Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y otros). No olvido, entre los españoles, a Guillén, que, a diferencia de los surrealistas, negaba los estados poéticos y dijo que sólo hay poemas. El misterioso y lúcido ensayista Maurice Blanchot exageró la nota mallarmeana, pero en los mejores casos esta tradición ha sido importante porque al desplazar el eje de gravitación hacia las palabras mismas acentuó la crítica del lenguaje y desafió sus posibilidades: se convirtió en una búsqueda. Ha sido una crítica de la instrumentalidad de la palabra. Pero para que la palabra no fuera una herramienta, un mero puente, un accesorio, se exigía que se descubriera su potencia poetica (Joyce, Faulkner, Pound, Cumming, Paz, etc.). Este espíritu ha posibilitado, sobre todo, una gran investigación poética que, sospecho, aún no ha sido lo suficientemente aprovechada.

Heidegger habló del olvido del ser por toda una civilización, lo cual es bastante fanático si pensamos en gran parte de la historia de la poesía, la música y la pintura occidentales, por no hablar de ciertos filósofos y teólogos. Heidegger ignoró brutalmente la historia y le costó reconocer que el ser es difícil de olvidar; pero que, cuando se convierte en una obsesión, esa pasión por recordarlo se transforma en un olvido de todo lo demás y de todos los demás. Es paradójico que un hombre que estaba tan preocupado por la rememoración del ser apoyara a un partido que estaba dispuesto a acabar con millones de seres, de entes, como él mismo diría. Algunos, en la polémica que desató el airamiento de su actuación en la Alemania nazi, han querido deslindar al Heidegger filósofo del Heidegger

cívico, pero esto es como suponer que lo que pensaba no tenía nada que ver con lo que pensaba.

15 de mayo

Los días de lluvia parecen una encarnación de la memoria. No sé por qué. Creo que fue Borges quien escribió que la lluvia siempre ocurre en otra parte. Es una frase que nunca la había entendido y que ahora, al escribir la primera línea, me ha venido a la memoria, imantada por una suerte de lógica poética. Recuerdo los días de lluvia en mi infancia, sentado a la ventana desde donde miraba aquello que estaba ocurriendo, sí, ahora lo veo, allá, frente a mí, pero también en otro tiempo. Podía ser el pasado pero también un tiempo futuro, ambos por definición inexistentes. La lluvia ocurre en un tiempo que no existe, pero por el cual nos precipitamos. ¿A dónde? La lluvia: agua que penetra en las grietas de los muros, de la tierra, pero también de lo que somos. Llueve en la escisión, en las grietas de la materia de que estamos hechos, entre lo que somos y lo que queremos ser, entre el que fuimos y el que seremos, entre yo y yo mismo, una lluvia que es pura memoria sin que terminemos de saber de qué.

16 de mayo

Hay experiencias que le devuelven a uno a la adolescencia, y al decir adolescencia pienso en el origen, como si en ese momento de la vida, entre los catorce y los dieciocho años, se hubiera vivido lo que se separa y lo que se une. No es exactamente volver a la adolescencia, sino a aquello que la adolescencia, en cierto aspecto, encarnaba. A esa edad todo lugar es un lugar de donde se parte, y cada sitio un lugar donde se ha llegado. Es un tiempo cuyo signo es la violencia, pero esa violencia es la prefiguración o invocación de una presencia, o de su ausencia. En ciertos momentos de la vida volvemos a ese instante primero que emerge, a su vez, de otro que no tuvo lugar en nosotros, o mejor dicho, que es nosotros mismos en su sentido más ontológico. Nunca exploraremos bastante esa etapa de nuestras vidas donde todo comienza a tomar forma, a adoptar las formas del deseo y a chocar contra la realidad. Los límites en ese momento están poco definidos, tanto hacia nosotros mismos como hacia afuera. Todo es posible. El mundo es proporcional a nuestro deseo, pero no tardamos en comenzar a darnos cuenta de que «el mundo» tiene proporciones que otorgarán a nuestra edad la explicación de su nombre: la



adolescencia, el adolecer de esto y aquello. Hablo de mensurabilidad pero en realidad no hay medidas, pero sí límites. El lento aprendizaje de los límites es, también, el acceso hacia el mundo de los otros. Reconocemos a nuestro prójimo como alguien cercano y al mismo tiempo remoto, fascinante y extraño. Paso a paso, crecer es penetrar en los otros tanto como penetrar en la otredad que nos constituye. Es un aprendizaje que en algunos es un atasco: la voz se encasquilla y repite la misma sílaba que acaba siendo un forúnculo o, dicho de otra forma, una vida frente al televisor.

Penetramos en los otros, caminamos a su lado mirando un mismo paisaje hecho de prodigios, y de pronto, esa otra persona se ha cerrado en todo lo que no puede ser uno, en todo lo que no es mirada ni complicidad, el yo irreductible, reducido a lo siempre ajeno, a lo que está más allá y cuyo camino es irreversible. Lo cercano, lo íntimo, muestra desde su entraña su extrañeza. Su interioridad es una serie de negaciones; sus negaciones tapian el mundo y lo hacen impenetrable. Otra vez, nos decimos, por el camino donde una voz, desde su soledad, inventa a su prójimo a la espera de su latido de sangre. Pero antes de esa invención que no es otra cosa que la configuración del deseo, se abre ante nosotros una tierra de nadie: en mí, contra mí, desde mí: sin mí.

20 de mayo

Identificar muy tempranamente nuestros gustos no suele ser muy interesante. He observado que —en el campo de la literatura— los que han tenido esta precocidad suelen cambiar poco de gusto y tienden a la fidelidad a esta temprana facilidad del placer. Esta identificación precoz y sus fieles repeticiones, alimentadas por regla general por el miedo al cambio y, en definitiva, al apartamiento de aquellas experiencias primeras en las que forjamos nuestra identidad, impiden la búsqueda y buscan, siempre, lo mismo. Hay, en este sentido, una ausencia de ánimo adulto: carencia del espíritu de búsqueda entre los otros, hacia los otros, salvo cuando el otro le da un poco más de esa placentera identidad.

El caso contrario es el del insatisfecho que no logra identificar su placer, pero tiene necesidad de encontrarlo: actitud que deriva en una crítica incapaz de ser crítica de sí misma y que deja vacío todo posible lugar del placer —de lectura, de amistad, etc.— porque no hace otra cosa que proyectar su impotencia, su desasosiego. Le da objetividad, pero esa objetividad no es otra cosa que la multiplicación de su imposibilidad de sentir placer, de reconocerlo o aceptarlo. Este, si no es excesivamente desdeñoso, irá hacia los otros, pero para negarlos. Necesita de los otros de manera

compulsiva en ocasiones, pero pronto se desencanta. Y lo mismo le ocurre si es lector. Una variante: puede que caiga, ante esta impotencia, en un relativismo militante y se pasará la vida sin poner pasión en las obras que importa y emitiendo juicios aguados sobre obras mediocres.

22 de mayo

Me adentré por una selva inmensa, con árboles cuajados de pájaros, silbidos, rumores, misteriosos movimientos a un tiempo cerca y lejos; La luz de pronto, entre nubarrones, penetra entre los árboles e ilumina un fragmento de la maleza. Bosque. Oigo un pájaro como quien oye llover, oigo, en el chapoteo de la lluvia que acabo de nombrar, el canto de los pájaros. Los árboles están quietos bajo esta lluvia. Una ardilla se refugia bajo una hoja gigante; yo me oculto bajo la concavidad de una roca y espero que las nubes se dispersen. Desde allí veo una cortina de lluvia mecerse entre los árboles, y, en mis oídos, el suave crujir de las hojas adormeciéndome. Súbitamente el cielo se despeja y veo la claridad. Las hojas son canales hidráulicos por donde circula un tesoro de perlas y átomos iridiscentes que al instante se apaga y desaparece. Croac. Dos ranas saltan en mi camino: estallido de lo verde hacia lo verde. La hierba croa: salta un poco de hierba y se posa en una roca: es hierba que respira e inflama dos globos casi transparentes; crecen hasta alcanzar una dimensión portentosa. Dentro de uno de ellos, un hombre y una mujer, desnudos, se acarician y se besan: allí no hay tiempo, aunque yo lo vea transcurrir. En el otro globo alguien que es ella y él a un tiempo, piensa: sus palabras llenan el espacio, se imantan a la burbuja gelatinosa hasta cubrir toda su superficie. Palabras de colores y palabras negras, palabras que buscan otras palabras para formar una nueva o bien para acabar con ellas. Salta la rana y pasa un poco de aire. El sol va abriendo camino entre la maleza. ¿A dónde va? Ríos auríferos, lentos o precipitados como un animal que recorre el bosque en todas las direcciones. León rugiente, radiante. Salgo a un espacio abierto después de batallar con flores carnívoras y ramas amenazadoras, con sustancias viscosas y sonidos infernales. Ser devorado por una flor, pienso mientras salgo a un prado abierto junto al que corre un río caudaloso y claro. Ignoro su curso pero me sumerjo en él. Me hago el muerto, como decíamos de niño, y me entrego a su fluir. Tumbado hacia arriba veo que el cielo también fluye: río celeste cruzado aquí y allá de ramas como paréntesis. El agua de este río es templada, como la sangre, como las palabras de mis pensamientos. Flotan dos colinas en su curso. Colinas suaves coronadas por una rugosidad encarnada: atalayas tal vez



de la vía láctea por las que subo. A través de mis dedos veo la suave piel del mundo y luego me precipito por un delta que se abre al mar. Se despliega el velamen y surge una mariposa en la corriente del río.

No sé si es río o es mujer, si es de noche o de día. Digo un nombre que tú niegas con un no que estalla hacia adentro y el mundo se abre: se abre a las aguas y los árboles y las ranas y los sapos, las piedras y las iguanas, la tormenta y el arcoiris que une las dos islas-colinas. El mundo ahora es un vértigo cayendo a través de mí mismo, y de mí mismo en mí mismo caen los libros y los viejos papeles tiznados por el deseo; caen los estantes y las cerámicas estallan en mil pedazos. Y el diccionario, revuelto y loco, anfibológico y cacofónico, imantado y en guerra fratricida, recorre mi sangre levantando farallones y amenazando con íes griegas y eles encendidas como antorchas.

Entonces tú me despertaste diciendo mi nombre. Abrí los ojos y te miré. Tu mirada abría lentamente la mañana.

23 de mayo

Digamos que es de noche. Ya está dicho: un espacio negro, o mejor, la negrura y, de pronto, alguien enciende el fuego. El fuego o la lámpara de la mesa que descubre un puñado de presencias cotidianas: las hojas, los bolígrafos, la concha de un molusco que no identifico, una pequeña piedra de obsidiana en forma de huevo (cósmico), el libro de sinónimos (no hay palabras sinónimas, dijeron), y enfrente de la mesa la ventana que da a la calle. Sombras que se rozan y cintilean. Doy vueltas, con no sé qué, sobre el espacio que esa luz acaba de abrir. Alguien va y viene, manosea los estantes, decide abrir un libro para apuñalar la noche, pero pasados unos minutos vuelve. ¿A dónde? Si no es cambiar el mundo ni la vida ¿qué es? ¿A qué viene esta insistencia? ¿Quién espera y quién ha partido ya? Alguien toma la voz y sabe que la noche será larga, y sabe también lo peor: que sus palabras no abolirán la muerte. Sin embargo habla, traza con el buril de todo lo olvidado, arrebujadas figuras, arrítmicas o acordes, taconeo monótono de la máquina de escribir o compulsiva grafía de hierba quemada, o voz que entre salivas alcanza el aire. Palabra inútil, defectiva, proteica, procustea, pedigüeña, generosa, melosa, desdentada, rastrera, endiosada, piedra angular en la lengua sedienta, juguete mecánico en la cabeza del loco, erizo de sílabas, limoso pez, vulva, balbuceo del cuerpo desplegando su signo borroso contra la implacable refutación del tiempo.

Late la noche. La ciudad está viva. Hace unas horas, cuando volvía hacia casa, caminando entre las muchedumbres del domingo, pensé en no

regresar más, en olvidarme de lo que me esperaba al colgar la chaqueta sobre el perchero del vestíbulo: aquello que, al poner yo bien las hombreras, me posa sus manos sobre la espalda. Sería vano volverme y mirar su rostro: no tiene rostro. Como otros piden dinero, comida o sexo, dioses o fantasmas, él me pide palabras. ¿O soy yo quien se pide palabras contra su ausencia de rostro? Es el señor del tiempo quien me mira mientras yo no sé dónde poner la mirada, hasta que finalmente comprendo que, haga lo que haga, me cepille los dientes, camine o caiga sobre montañas de periódicos, me he puesto a decirlo. Me posa las manos sobre los hombros porque lo consume la perplejidad y se sabe, como el dios Kama de los hindúes, una perpetua sed de encarnación. Quiere que le dé tiempo con mi tiempo y no ignora que hemos de tener al fin el mismo rostro. Mientras escribo estas palabras, tengo prisa por llegar y prisa de haber vuelto sin haber llegado de un lugar que aún no existe.

★

Desde la primera vez que leí el gran poema de Eliot, *The Waste Land*, me impresionó vivamente esta línea: «mixing memory and desire», como de *Four Quartets* aquellas en las que habla de un resonar de pasos en otro lado, por el sendero que nunca recorrimos. Son muy impresionantes. También quiero mencionar, hoy, esta, del primer poema: «These fragments I have shored against my ruins». No me resisto a citar con exactitud la de «Burnt Norton»: «Footfalls echo in the memory/ Down the passage which we did not take/ Towards the door we never opened/ Into the rose-garden. My words echo/ Thus, in your mind».

31 de mayo

¿Es Octavio Paz un poeta filosófico?, me pregunto después de leer un artículo de Pere Gimferrer. Yo no lo creo. Todos sabemos que una de las pasiones intelectuales de Paz (un hombre con intereses culturales que abarcan las artes plásticas y la política, la antropología y la historia, además de la crítica literaria y de la poesía) es la filosofía. También ha aclarado varias veces que quizá su inclinación principal en su interés por la filosofía haya sido la búsqueda de un saber en el sentido de los estoicos o de cierto pensamiento oriental. Pero Paz no ha ilustrado ninguna filosofía en su obra poética —como ha señalado Gimferrer— y tampoco es su obra poética un cuerpo de ideas, de conceptos, que conforman un pensamiento filosófico. Es, sí, un poeta reflexivo y podemos encontrar en sus poemas



huellas de Platón o Nagarjuna, de Heidegger o Nietzsche, de Hume, Montaigne y Ortega y Gasset. También es un poeta con una visión del mundo y podemos decir de algunos de sus poemas, algunos de corta extensión o de algún pasaje concreto, que son filosóficos en el sentido que él mismo lo dice de *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz o de *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Pero difícilmente podemos reducir su obra a conceptos filosóficos. No niego la pertinencia del calificativo, indico que antes y después es, sobre todo, una obra poética, fundamentalmente poética, contradictoriamente poética. María Zambrano aclaró en su libro *Filosofía y poesía* (1939) que: «El filósofo quiere lo uno porque lo quiere todo. Y el poeta no puede llegar a quererlo todo porque teme que en este «todo» no esté cada una de las cosas con sus variantes, sus huellas y sus fantasmas». No podía estar mejor dicho: el poeta es fiel a las cosas y sus variantes, sus procesos, sus huellas y, también, a sus fantasmas. Hecha de metáforas, imágenes y ritmo, la poesía está a medio camino entre la voluntad de designar y la de constituirse en aquello que designa. Toda poesía, nos ha mostrado Paz en los últimos años, corrigiendo levemente ciertas afirmaciones tajantes de los años cincuenta, es metáfora y por serlo nos señala continuamente al mundo. No es un reflejo ni un espejo, su salto es analógico. No es un absoluto, no es la obra de un pequeño Dios ni es posible que pueda constituirse en ser, como quería Heidegger, puesto que si fueran, de manera total, la poesía sería ilegible, dejaría el lenguaje de ser metáfora. Y, afortunadamente, no lo es: la leemos y lo hacemos, además de manera distinta. Si la poesía fuera, como decimos que *es* una puesta de sol, por ejemplo, un poco de agua brotando entre piedras, entonces tendríamos que inventar un lenguaje para expresar nuestra experiencia ante esas realidades. La poesía, ha escrito Paz en alguna parte, es tanto el restañamiento de la escisión como el testimonio de nuestra esencial distancia de nosotros mismos. Que la palabra puede *ser*, en el sentido que hemos señalado, es una tentación de cierta filosofía a la que no han sido ajenas poéticas desde Mallarmé a nuestros días (el ultraísmo, por ejemplo). El mismo Heidegger, maestro en muchos aspectos de María Zambrano e inspirador posiblemente del Antonio Machado meditador del ser, dijo que «en la lengua griega lo dicho en ella *es* al mismo tiempo y de manera eminente aquello que lo dicho nombra». Pensaba en Anaximandro, Heráclito, Parménides, que eran, según dice él mismo, «pensadores», hombres inmersos en el radical asombro del ser. En este sentido creo que será mucho más claro que cite literalmente a Paz en relación al gran legado de Mallarmé: «La tensión del lenguaje poético de Mallarmé se consume en ella misma. Su mito no es filantrópico; no es Prometeo, el que da el fuego a los hombres, sino Igitur: el que se contempla a si mismo». Y

más adelante añade que la grandeza de Mallarmé no está sólo en su tentativa de «la Obra concebida como un Cosmos» sino sobre todo en la conciencia de la imposibilidad de transformar ese lenguaje en teatro, en diálogo con el hombre. Quiero subrayar que Paz hace hincapié en esa conciencia y fue ese uno de los retos que el poeta mexicano aceptó para su poesía.

Tanto los ensayos de Paz como en su poesía, incluso en su momento más mallarmeano, que coincide con su estancia en la India, nos muestra una relativización de estos conceptos, y en este sentido, se aleja del centro de la noción de poética de Heidegger como casa del ser.

La poesía de Paz está constituida por una fuerte presencia tanto de la noción cuerpo como no-cuerpo, tal como él maneja estos términos en *Conjunciones y Disyunciones*. Cuerpo y abstracción, lenguaje y pérdida de lenguaje, imagen y significación se alternan. Las palabras se sensualizan y se transforman, buscan imágenes, se atropellan, saltan, se detienen: brillan sobre la página y, de pronto, se detienen frente a ellas mismas habitadas por una duda mortal. Poesía hecha de vínculos, que suponen la vida del poeta y que sabe que esa suposición sólo será verdadera si se inventa. El poema es una creación que, cuando es satisfactoria (como podemos ver en *Pasado en Claro* o *Cuento de dos jardines*, por poner sólo un par de ejemplos), nos muestra que esa creación es un testimonio. Su grandeza, ser creación, supone también su humildad, ser testimonio, ser referente. La poesía de Paz es una poesía reflexiva: sus palabras tienen conciencia de ellas mismas al tiempo que se abandonan al fluir de la inspiración: oyen, al fondo, la memoria inmemorial de las cosas, y, al mismo tiempo, su historia, esa que hacemos cada día, el roce de los significados a la búsqueda de sentido. Su poesía es crítica y crítica a su vez de la crítica. Esa doble negación —como lo vio el mismo Paz en Marcel Duchamp— es una afirmación que, en su caso, se manifiesta como reconciliación. Si el pensamiento de Paz se caracteriza por ser apasionadamente crítico, su poesía, sin carecer de esta cualidad, va más allá y abraza los contrarios. No como resultado de una dialéctica unitiva o trascendente, sino como superación de la contradicción filosófica. La poesía presiente y expresa una realidad donde el sí y el no, vida y muerte, participan de una realidad de alternancia: la capacidad para ser lo otro y al mismo tiempo para mostrar su lado de sombra, el instante de disipación, el instante sin cuerpo que, instante después, es plenitud de ser. No nos explica nada: nos hace ver, en el sentido más amplio de esta palabra que incluye tanto lo físico como lo espiritual, y esa visión, aunque sólo sea por un momento, nos transforma en lo que vemos.

Y aquí volvemos a lo anterior, porque rozamos de nuevo lo que Paz pos tula en su poesía y también en muchos de sus ensayos sobre el tema: que



la poesía es casa de la presencia porque, cuando la habitamos, la presencia es un presente: el tiempo está hecho de presencias. Habitar el poema, en este sentido, es habitarnos. La poesía de Paz es la de un poeta, sin predicados, o con muchos predicados que por su circunstancialidad se resuelven en su gravitación mayor: el poema. El filósofo quiere saber sobre el ser, quiere pensarlo; el poeta quiere habitar la casa, una forma de comprehensión que no niega al conocimiento sino que, paradójicamente, lo transciende al darle cuerpo.

Juan Malpartida





NUMERO 60

LIBROS

Suscripción 4 números: 2.400 ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración: **Tel.: 310 43 13**
Monte Esquinza, 30, 2º Dcha. 28010 Madrid **Fax: 319 45 85**



Viajeros en Barcelona*

Para Sabela, Iago, Enrique y Luis

I. Angel Ganivet

«Angel Ganivet fue un espíritu inaudito, contradictorio, arbitrario y desconcertante» según la semblanza que Valentí Camp traza del escritor granadino en *Ideólogos, teorizantes y videntes* (1922), título que define de modo ejemplar la personalidad del escritor que, cual doble de Larra y adelantado del 98, se arrojó a las heladas aguas del Dwina el 29 de noviembre de 1898, cuando se aprestaba a cumplir los 34 años. Ganivet sufría una intensa depresión paranoide, seguramente acentuada desde su llegada a Riga tres meses antes, por las sospechas de infidelidad de su perenne amante Amelia Roldán, quien llegaba a la capital de Letonia, procedente de París y acompañada de su hijo Angel Tristán, el mismo día del suicidio del escritor, a fin de pedirle la reconciliación. Este factor ocasional no debe ocultar la razón más profunda de su suicidio: la incompatibilidad entre sus individualistas y antidemocráticas aspiraciones espirituales —«Ganivet llevaba dentro un reaccionario», escribió su gran amigo Unamuno— y el materialismo positivista del contexto europeo, en el que veía subsumirse, derrotados, los ideales españoles que había analizado en el breviario *Idearium español* (1897), lacónica y encendida síntesis de su pensamiento. O paralelamente: consciente de la inmortalidad y de la vida del espíritu, la aceptación voluntaria de la muerte es una prueba de heroísmo, de la ansiada meta de la *iluminación* frente a la decadencia y el desarraigo. Escritor ágil, lírico y brillante —que malhumoró a Manuel Azaña en los años 20 y fascinó a Pedro Laín Entralgo en la inmediata posguerra—, Ganivet, lector conspicuo de Renan, Taine, Carlyle, Zola, Barrès, Maeterlinck y Galdós, fue en su corta andadura vital un pertinaz viajero de querencias solitarias y ensimismadas, salvadas por la apasionante correspondencia a sus familiares (en especial a su madre) y a unos cuantos amigos

** La presente es la primera entrega de una serie titulada «Viajeros en Barcelona», en la que se pretende recoger con laconismo y fluidez, pero con el mayor esmero erudito, las impresiones que diversos escritores españoles e hispanoamericanos de los siglos XIX y XX ofrecieron en su obra (periodística, memorialística, epistolar o creativa) tras una estancia viajera en Barcelona. Se evita el aparato de notas y se da una mínima bibliografía de referencia final de cada una de las entregas.*

verdaderos, Navarro Ledesma, Unamuno y el grupo granadino de la «Cofradía del Avellano», principalmente a Nicolás María López, el *Antón del Sauce* de su obra maestra, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), donde, siguiendo la huella autobiográfica de la novela, promete «nuevos y utilísimos, a la par que famosos trabajos» del Pío Cid —*alter ego* del autor— en Barcelona.

En la primavera del 92 Ganivet ganaba con el número uno unas oposiciones al cuerpo consular. De inmediato es nombrado vicecónsul en Amberes, donde permanecerá hasta febrero de 1895. Su época madrileña de estudiante y opositor se cerraba, al mismo tiempo que se abría su vida viajera, que en su caso no es sinónimo de mundanidad sino de estudio y de frecuentes excursiones a otros lugares europeos (Bruselas, París, Berlín). La estancia en Amberes combina el comienzo del deterioro de su relación con Amelia —iniciada el mismo año de sus oposiciones— y la lectura frenética en francés, inglés y alemán de multitud de obras literarias y filosóficas. El día de Navidad del 95 es ascendido a cónsul y destinado a Helsingfors, adonde llega en febrero del 96. En Finlandia, la vida de Ganivet es más sociable y el trabajo literario, incesante: *Granada la bella, Cartas finlandesas, Los trabajos, Hombres del Norte* y el drama *El escultor de su alma*. Esta explosión creadora supone que, durante su visita a Granada y Cataluña en el verano del 97, los intelectuales de su tierra le acojan como hijo ilustre y los círculos literarios y artísticos del *Modernisme* le honren con su amistad y le soliciten como colaborador del activo grupo de *La Vanguardia*, que produjo algún fragmento y publicó apasionadas y contradictorias reseñas del *Idearium español,* recién salido de las prensas de una pequeña editorial granadina. La estancia en Helsingfors termina al carecer el consulado de la suficiente actividad y ser trasladado a Riga, tomando posesión el 10 de agosto del 98. Para entonces había viajado también por Alemania y Rusia.

La pluma epistolar, ensayística y narrativa de Ganivet se detiene frecuentemente en la *écriture* de la ciudad. Con una sensibilidad prenoventayochesca, situada a mitad de camino entre el naturalismo y el idealismo psicologista, y nutrida —en amarga contradicción— de voluntarismo nietzscheano y de la abulia de Schopenhauer, ya sea con su mirada o la de su doble novelesco, Pío Cid, Ganivet plasma la belleza de Granada, se acerca al mundo de sus andanzas madrileñas o anota sus varias e interesantísimas impresiones de las ciudades europeas: Amberes es, a su llegada, «grande y algo triste. Todo el movimiento está en el puerto»; Bruselas se le ofrece como «una ciudad del corte de Madrid, en cuanto a animación, la vida es más divertida y espiritual que aquí en Amberes»; desde Berlín (27-I-96), ciudad que dice conocer *comme une poche*, escribe a su



amigo Navarro Ledesma: «Te escribo después de comer en el café-hotel Baner viendo a la gente desfilar o marchar por la *Unter den Linden*. He contado más de 100 uniformes diferentes y estoy deseando perder de vista esta potente organización. Además me obsesiona el busto del *Kaiser* que está como Dios en todas partes»; Königsberg le parece una ciudad «sucia, silenciosa y que casi vive al natural con sus canales y sus cuadras en el centro»; de San Petersburgo recuerda el paseo en trineo por la ciudad y la visita al museo de pintura «que es soberbio». El epistolario ganivetiano está sembrado de las luces y las sombras de las ciudades europeas *fin-de siècle*: es la ciudad la matriz inspiradora del texto.

Barcelona aflora en su correspondencia en dos de las tres ocasiones en que Ganivet viajó a la capital catalana: del 29 de junio al 4 de julio de 1892 camino de Amberes, y del 14 de agosto a mediados de septiembre de 1897, cuanto termina su veraneo en Sitges antes de viajar a París en ruta hacia Helsingfors. Estuvo también en diciembre del 95: breve parada, para dejar a Amelia y el niño, en tránsito entre Amberes y Granada.

Las notas de su primer viaje dejan traslucir el deslumbramiento del hasta entonces nonato escritor provinciano. Se instala en la calle del Bruch 107, 2º, y de inmediato recorre —deambulador incansable— gran parte de la ciudad, cuya primera impresión transmite a su madre: «Por lo que he visto de Barcelona, puedo ya tomar juicio y desde luego esto es muy bueno. Más movimiento que en Madrid, más limpieza, mejores paseos y tiendas muy bien puestas». La brillante, activa y lujosa vida mundana barcelonesa no le pasa inadvertida: «en materia de cafés y teatros está esto mejor que Madrid, no sólo por lo que abundan, sino porque tienen el aspecto más lujoso». En su cotejo con la vida madrileña, Ganivet únicamente pone reparos al trato de los barceloneses «porque con los que he hablado particularmente no me han hecho tilín».

En esta primera estancia son las tiendas, los teatros y cafés lo que deslumbra a Ganivet que, al permanecer pocos días, no puede pulsar el empuje de la burguesía y la efervescencia artística e intelectual de la ciudad. La intuye, y sus impresiones se completan con notas sobre la visita a los alrededores próximos —San Gervasio, Sarriá— o más lejos —Vallvidrera, Vallirana— y sobre sus paseos por el puerto, a la par que nos informan de lo acogedor de los restaurantes con comedores amplios y servicios de *mesa redonda*, y de las chocolaterías más renombradas. «No creo que haya en España nada que se le pueda comparar», concluye.

La segunda estancia de la que Ganivet dejó testimonio es más larga. Llega acompañado de sus hermanas, Amelia y su hijo. Se trasladan de inmediato a Sitges, acomodándose en la casa número 4 de la calle Mayor. Pronto, no obstante, sus acompañantes regresan a Barcelona y Ganivet se



queda a vivir unos días en un Sitges que arde en fiestas y en el que va a intimar con Rusiñol, Casas, Utrillo, Enrique Morera y Modesto Sánchez Ortiz. Son los amigos del *Cau Ferrat,* a través de los que tendrá entera noticia del *modernisme*. Entusiasmado ante los sacerdotes y el santuario, escribe numerosas cartas a sus amigos granadinos de la «Cofradía del Avellano» y un artículo para *El Defensor de Granada* (12-IX-1897). Todos los testimonios están preñados de una fervorosa alegría: «Sitges presta su cuerpo gracioso, su playa luminosa, su airoso paseo de palmeras, sus calles blancas como la espuma del mar; pero el espíritu viene de fuera y anida en el *Cau Ferrat*», escribe en el artículo, mientras en carta a Nicolás M. López define a Rusiñol como un espiritualista y un místico.

De estos días catalanes de aprendizaje interior, Ganivet extranjero una doble lección regeneracionista. La primera nace de su convicción de que fuera de Cataluña y Vizcaya, el atraso y la pobreza de España es total, lo que implica —a su juicio— que más que emular los contenidos catalanes hay que aprender el esfuerzo: «lo que hay en Cataluña en punto a cultura lo podemos tener nosotros con facilidad, y con la ventaja de lo que lo nuestro es también español puro», le escribe a Nicolás M. López desde Riga (1-X-98). La segunda insiste en sus recelos ante el regionalismo separatista, lo que le lleva a afirmar en la segunda carta pública dirigida a Unamuno y recogida en *El porvenir de España* (1898): «He estado tres veces en Cataluña, y después de alegrarme la prosperidad de que goza, me ha disgustado la ingratitud con que juzga a España la juventud intelectual nacida en este período de renacimiento; a algunos les he oído negar a España».

El aprendizaje ganivetiano de Cataluña no pudo consolidarse. Su paradójica concepción de España —«yo soy regionalista del único modo que se debe serlo en nuestro país, esto es, sin aceptar las regiones»— era cardinal en su pensamiento, «preso —Azaña *dixit*— de sugestiones emocionantes, pero deleznables».

II. José María Llanas Aguilaniedo

José María Llanas Aguilaniedo nació en Fonz, a mitad de camino entre Barbastro y Monzón, en 1875. Hijo del farmacéutico de la villa oscense, cuando contaba apenas dieciséis años —en octubre de 1891— viaja a Barcelona para estudiar la carrera de Farmacia. Llanas encontrará en Barcelona, en la que vivirá, salvo las temporadas de vacaciones, hasta junio de 1895, cauce para su espíritu independiente y posibilidad, no sólo de los estudios universitarios sino de colaborar en el *Boletín Farmacéutico* que editaba la «Sociedad Farmacéutica Española», y de entrar en contacto con



el *Modernisme*, de quien tanto depende su formación. Concluidos sus estudios de Farmacia, y tras una corta residencia en Lleida, será destinado a la Farmacia Militar de Sevilla. Durante los cerca de dos años pasados en la capital andaluza —con esporádicas estancias en Granada y Cádiz— publicará abundantes artículos y relatos en *El Porvenir*, *La Andalucía* y *El Correo de Andalucía*, en los que resulta patente la influencia barcelonesa. Algunas de estas pinceladas recordando el mundo del *Modernisme* pasaron a integrar su obra más relevante, *Alma Contemporánea* (con portada muy *Arts and Crafts*, Huesca, 1899), verdadero tratado de estética modernista, en el que se ahorman el regeneracionismo y el *emotivismo*, una doctrina estética que, proveniente de la fusión de reminiscencias de Schopenhauer, Wagner, Renan, Tolstoi, Huysmans, Ibsen y D'Annunzio, articula sus novelas, *Del jardín del amor* (1902) y *Pityusa* (1907), a la par que se convierte en el programa a desarrollar en sus ensayos y artículos.

Llanas, que ya en sus años de universitario barcelonés había trabado relación con algunos institucionistas —el malogrado Soler i Miquel, entre otros— descubre sus afinidades intelectuales con Francisco Giner de los Ríos, Joaquín Costa y Rafael Salillas, cuando se instala en Madrid a partir de 1898. Su peculiar regeneracionismo, nacido de la convicción de que el Modernismo es un estado de sensibilidad que debe reformar la realidad mediante la ciencia y el arte, le llevó a estudiar la antropología criminal, la higiene (sus trabajos sobre el alcoholismo) y el hampa elemental y primitiva de Madrid, en el estudio, junto a Bernaldo de Quirós, *La mala vida de Madrid* (1901).

Alma Contemporánea, el fruto más logrado de este intelectual solitario y aristocrático, impenitentemente vestido de gris y adornado con la simbólica orquídea en el ojal, fue recibido con entusiasmo por la crítica contemporánea. Clarín —tan reticente con algunos modernistas— juzgaba, en su reseña de *Los Lunes de El Imparcial* (8-V-1899), a Llanas como «un escritor original, fuerte, sereno, de mucha intuición, psicólogo verdadero, pensador sutil». Rubén Darío, que enviaba las crónicas, luego recogidas en *España Contemporánea*, a *La Nación* de Buenos Aires, le retrata en la correspondiente al 28 de noviembre de 1899 como «uno de los escasos espíritus que en la nueva generación española toman el estudio y la meditación con la seriedad debida». Joan Maragall, en sus habituales columnas del *Diario de Barcelona* (19-VII-1899), le agradecía la deferencia hacia la literatura catalana, sentenciando: «*Alma Contemporánea* parece ser obra de un joven que ha leído mucho, ha pensado bastante y ha sentido muy bien las ideas ajenas y propias». Además, la confianza que depositaron en el libro Giner, Alfredo Calderón y José Verdes Montenegro facilitó el que Llanas remitiese un ejemplar a su admirado Unamuno, aprovechando la

ocasión (29-IV-1899) para «expresar a Vd. mis sentimientos de admiración hacia su constante y profunda labor literaria» y «quedar a sus órdenes». El estudio de la estética le había permitido el ingreso en la órbita de la literatura modernista y noventayochista: sus colaboraciones en *La Lectura, Electra* y *Juventud* no tardarían en confirmarlo.

La formación y el gusto que muchos admiraron en las páginas de *Alma Contemporánea* se había forjado en los años barceloneses. La Universidad de Barcelona supuso para Llanas el conocimiento de maestros como Pedro Basagaña i Bonhome, Casimiro Brugués i Escuder y Rafael Sáez Palacios, a través de los cuales intimó con los caminos de la ciencia experimental. La «Sociedad Farmacéutica Española», ubicada en un caserón neoclásico de la calle Tallers —ante de ser vecina de *Els Quatre Gats*— permitió al escritor oscense colaborar durante sus años de estudiante en el *Boletín Farmacéutico* —cuyo secretario era Francisco Gelpí i Busquets— con artículos y relatos que revelan su fascinación por el progreso humano y la antropología de moderado corte positivista. Su voluntad de costearse los estudios y disponer de la independencia necesaria le llevaron a trabajar en la farmacia de Pompeu Gener (vivió en la misma calle de Gener, en Petritxol) y a través de estos vínculos aficionarse al complejo mundo del autor de *Literaturas malsanas,* y a proyectar sus intereses hacia la patología sociológica y artística finisecular, con lecturas de Cesare Lombroso y de Max Nordau. Sumada a su relación con Gener hay que ver su habitual asistencia al Ateneo, donde conoció la literatura francesa y las revistas que daban el tono de París: *Revue des Deux Mondes, Mercure de France, Revue Bleue,* etc. La Barcelona industrial, burguesa y cosmopolita le acercó a la crisis del naturalismo, el clamar del *Modernisme*, las exposiciones de pintura impresionista, las fiestas de Sitges, el teatro de Ibsen o Hauptmann, las artes prerrafaelitas —que resuenan en la cubierta de *Alma Contemporánea*— y al sólido mundo cultural de *L'Avenç* y *La Vanguardia*. La sensibilidad de Llanas Aguilaniedo, el *raro* del modernismo español, se fraguó en Barcelona.

El propio Llanas dio noticia del mundo barcelonés en una serie de artículos que vieron la luz durante 1897, algunos de ellos bajo el pseudónimo de «El viajero parlante». El personaje central de sus recuerdos es Pompeu Gener. En un artículo del 18 de enero (*El Porvenir*), comentando la fuerte impresión que dejan los olores en la emotividad, recuerda que «Pompeyo Gener, el opiómano autor de *Literaturas malsanas*, iba siempre provisto del frasquito de láudano para adormecerse tomándolo cuando bien le parecía, así llevaba yo el cloroformo, para aspirar y soñar, disfrutando lo indecible con aquellas vaguedades que sólo para mí tenían significación *nebulosamente clara*». Textos de este tipo presentan con la



máxima diafanidad el ambiente de decadentismo *fin-de-siècle* que rodeaba a Gener y que envolvió, en parte, la estancia barcelonesa de Llanas. En otros, su admiración por Gener es franca, si bien estima que su originalidad es muy relativa, pues su ideario está teñido —habla de *Amigos y Maestros*— de Paul Bourget, Jules Lemaître y Edouard Rod, los críticos franceses que abrieron fisuras en la fábrica de novelas naturalistas. La personalidad extravagante y genial de Gener se alumbra definitivamente con esta anécdota publicada el 19 de mayo: «Retirábase ya de madrugada y una vez en su casa proseguía excitándose con el alcohol en unión del sereno de mi calle (que era la misma suya) de quien siempre se hacía acompañar en tales casos, y al cual en los límites ya del desvanecimiento y de la turbación mental, se entretenía en explicar temas trascendentales de filosofía positivista».

Al margen de Pompeu Gener, el mundo intelectual y literario barcelonés encuentra en la pluma de Llanas una honda simpatía. Fascinado por las corrientes modernistas, en punto a arte y ciencia, no duda en sostener —y es pasaje recogido en *Alma Contemporánea*— que «Barcelona es, a mi ver (y conste que no soy catalán) mucho más modernista que Madrid (por lo menos modernista de acción) en cuanto a literatura y demás artes», adelantando enteramente las impresiones de Rubén Darío de finales de 1898.

En ese activo centro barcelonés —«es una sucursal de París en España»— convivió con Yxart, Casas, Rusiñol..., evocados en su balance del modernismo peninsular como literatos y artistas que «viven para el progreso, se instruyen y viajan, recogen, asimilan y expresan lo más nuevo que en estas materias da de sí el espíritu humano», mientras que en un artículo aparecido en *La Andalucía* (10-X) los describe como «espíritus cosmopolitas, abiertos ampliamente al comercio de ideas, trabajadores infatigables, modernistas hasta la médula».

Los ambientes artísticos y literarios barceloneses por los que Llanas deambuló, cual *flâneur* baudeleriano —el círculo de Sitges, el salón Parés, *L'Avenç*, el salón de *La Vanguardia*— son justamente celebrados en los artículos del 97 y en el capítulo «Evolución literaria de España» de su obra máxima, con el tino de ver en ellos la metáfora de Cataluña, revelando «al pueblo activo, progresista, en comunicación constante y sostenida con el extranjero de donde toma lo que conviene para el mejoramiento de sus condiciones de existencia, al propio tiempo que compite con él en los productos de exportación». Si el espíritu contemporáneo —la modernidad— de Barcelona había forjado la personalidad de uno de los modernistas hispánicos más exquisitos, era de justicia que Llanas Aguilaniedo rindiese a la ciudad el tributo de admiración, pleitesía y cariño que sus trabajos finiseculares respiran por doquier.



III. José Martínez Ruiz «Azorín»

En *Valencia* (1941), uno de sus dos excelentes libros de memorias (el otro es *Madrid*), escribe Azorín, a propósito de su relación con la vida pública: «El azar de las cosas me ha deparado la asistencia a los más diversos espectáculos de la vida política y de la vida social. En todo momento he asistido a tales concurrencias e intervenido en tales asuntos, no ya como actor, más o menos brillante —nada brillante, desde luego—, sino como espectador, que acaso tiene, sin que apenas le vea nadie, una sonrisa de desdén». En la amplísima producción azoriniana hay lugar para algunas obras relacionadas con la experiencia política: *El político* (1908) o *Parlamentarismo español* (1916) son buenos ejemplos. Pero junto a la vertiente de observador agudo de sonrisa desdeñosa y de sutil ironía, se da en Azorín la de viajero, en su doble dimensión de inventor del paisaje y de viajero-cronista, tal cual aflora en la serie «La Andalucía trágica» de *Los pueblos* (1903) o en esa pequeña obra maestra que es *La ruta de don Quijote* (1905). De este rango, junto con el de observador atento, participa la serie de trece crónicas periodísticas publicadas en el diario *ABC*, entre los días 31 de marzo y 21 de abril de 1906, y recogidas bajo el título de *En Barcelona* (1906), en las *Obras Completas* de Azorín.

Según el diario *ABC* del 30 de marzo, Azorín iba a Barcelona con la misión «de oír el pensamiento de las personas más salientes de Catalunya, la de recoger el estado de opinión de todas las clases sociales acerca de la cuestión catalana y la de reflejar en crónicas (...) lo que en Barcelona se piensa y se siente en estos momentos acerca de la cuestión política que está sobre el tapete». Para estas fechas, José Martínez Ruiz, el periodista radical de *El País, El Progreso, La Campaña, Vida Nueva, Juventud* y tantas otras revistas y periódicos finiseculares, se ha transformado definitivamente en el Azorín de los artículos de *España, El Imparcial* o *ABC*. El ademán rebelde y de regusto anarquista ha dejado paso, aunque el contrapeso sombrío de «La Andalucía trágica» atenúe el cambio, al cronista de amable escepticismo y al observador de cierta carga irónica que, tras fracasar en el empeño más querido de su juventud y para el que contó en 1900 con una recomendación de Clarín —escribir de modo fijo en *El Imparcial*—, ha conseguido ser colaborador con sueldo estipulado en las páginas de *ABC*, donde en las semanas inmediatamente anteriores a la serie *En Barcelona* venía publicando otra serie, *Impresiones parlamentarias*, que, a menudo, recuerda, por el discurso satírico, al propio Larra.

En el equipaje del «modesto observador» —tal es su autocalificación— que se traslada a Barcelona en la primavera de 1906 van amalgamadas



varias cuestiones previas. Al margen de los guiños políticos que Azorín depara ya a Antonio Maura frente al gabinete Moret, dos cuestiones embargan al viajero: el fenómeno político de *Solidaritat Catalana* resultado del fenómeno social del catalanismo, y la reacción contra la ley de jurisdicciones, motivada precisamente por la caricatura del *Cu-Cut,* y como respaldo del ataque de un grupo de oficiales del ejército a los locales de dicho semanario satírico y de *La Veu de Catalunya.* Azorín seguramente no participaba del entusiasmo y de la pasión regeneradora de Unamuno, quien le había escrito el 3 de diciembre de 1905 exhortándole a la protesta por la salvajada de los oficiales de Barcelona: «Ante ese vergonzoso estallido de antipatriótica patriotería en que por vil adulación al sable —y no por otra cosa— ha estallado esa prensa de cobardía y de mentira, en vez de protestar del motín oficialesco de Barcelona, ¿qué hace esa juventud que se unió para protestar de una cosa literaria?». Desde luego que Azorín no pondría el empeño y el tesón de la protesta literaria de meses antes, con oportunidad del homenaje nacional a Echegaray, pero, en cambio, estaba usando de la ironía y de la sátira en las columnas de *ABC* (21 y 22-II-1906) para, con método heredado de Larra y Clarín (dos de sus devociones) ridiculizar y atacar el proyecto de ley de jurisdicciones, haciendo equivaler la representación de España con el casticismo más vacuo y estéril: «Esta es la razón que tenemos nosotros para pedir que cualquier señor diputado de la nación presente en la Cámara una enmienda al art. 3º del proyecto que se discute, y exprese en esta enmienda que sean perseguidos y castigados cuantos vejen, injurien o menosprecien el cocido, la capa, los toros y la navaja».

En consecuencia, el viajero que se hospeda en un hotel mediano del ya dibujado *ensanche* barcelonés el primero de abril, no es un observador frío y distante —como decía D'Ors en el *Glosari* de 1906, y, preciso es decirlo, a propósito del viaje de Azorín a la capital catalana, que no debía ser el viajero que pretendiese entender las cosas—, sino un observador fervoroso que de inmediato va a trasladar a sus lectores, bajo el manto de un análisis imparcial, su discreta admiración por la Catalunya burguesa y por la activa Barcelona modernista. El *enlluernament* de Azorín es lacónico y abnegado en sus palabras —como sostenía D'Ors debía serlo el viajero que huye del dato aparente y capta la esencia de lo que ve y conoce—, pues las cede a sus interlocutores: Jaume Carner, Prat de la Riba, Puig i Cadafalch, Miguel de los Santos Oliver, Domènech i Montaner, Roca i Roca, Eusebio Corominas, Lerroux y Junoy. O bien, el *enlluernament* se reconoce en el primor con que describe la urbanidad de las señoras o la comodidad de las viviendas. Lástima, no obstante, que de Oller sólo recuerde su nerviosismo y, sobre todo, que de Maragall únicamente nos trasmita estas

palabras: «el exquisito, el sutil poeta, que escribe crónicas de una tan elevada idealidad». Años más tarde, en *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)* (1929) le rendiría un impecable homenaje, que habría de prolongar en una breve y precioso ensayo de 1943, amén del recuerdo emocionado que le dedica en *Madrid* (1941).

Azorín —lo escribió en varias ocasiones— está convencido de que Cataluña es la puerta a Europa de la España Moderna. Entusiasta de la cultura francesa, la Cataluña de 1906 se le ofrece como la paulatina vía de penetración del romanticismo, el naturalismo, el impresionismo, etc. Su simpatía alcanza tanto al tráfago incesante de las calles barcelonesas —«el estrépito de los coches, de los gritos de los vendedores, de los tranvías, de la muchedumbre que discurre por la ancha Rambla»— como al «inmenso panorama de oteros, colinas, altozanos y recuestos» que divisa desde Montserrat, donde todo es «esquividad, silencio y paz».

No sorprende que Azorín busque información para sus impresiones barcelonesas, que giran en torno a la reciente formación de *Solidaritat Catalana* («la concentración de fuerzas más amplia y poderosa nunca vista en Cataluña», según Raymond Carr), en políticos o directores de periódicos. Lo que sorprende es que, al margen de la faceta política de Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch, fije su atención en dos arquitectos. La razón de este interés reside en el espíritu renacentista de sus personalidades: estableciendo un paralelismo entre Barcelona y las ciudades italianas del XV, Azorín ve, en cada uno de los grandes arquitectos modernistas, al «hombre enciclopédico, sintético, que reunía en sí todo el espíritu de la ciudad y era como el timonel espiritual de esta nave en que todos marchaban»; estos arquitectos han trazado la orientación estética de la ciudad y han contribuido a la formación del carácter ciudadano. Son, en certera imagen azoriniana, los hombres-troqueles, los hombres-diapasones de la ciudad de Barcelona. Estos poetas de la piedra son «los creadores más fuertes de este espíritu que envuelve a la gran ciudad».

En Barcelona es además de la expresión más cabal del entusiasmo de Azorín por la ciudad, un conjunto de impresiones donde «la templaza del arte de Azorín» (Ortega *dixit*) alcanza los detalles triviales y el breve retrato revelador: Roca i Roca, «valiente luchador» desde *La Campana de Gracia;* Corominas, «grave e íntegro» en *La Publicidad;* Oliver, «frío y profundo» en el *Diario de Barcelona*, periódico en el que Azorín colaboraba regularmente desde 1905, mientras que a partir de 1910 lo haría en *La Vanguardia;* Domènech, «el reflexivo»; Puig i Cadafalch, «enérgico y cultísimo»; Prat de la Riba, «el espíritu más profundo, más intenso, que hemos encontrado nosotros en el regionalismo»... Este *maximus in minimis* —que también dijo Ortega— del arte azoriniano, transparenta simpatía,



cordialidad y admiración contenida por la vida social, política y cultural barcelonesa, significada, en la escritura de los primores de lo vulgar, ora en «el claro mirador de cristales» de la casa de Prat de la Riba en Vallvidriera, ora en «los espléndidos platos de una antigua vajilla» de la casa campesina, «tan sobria y cómoda, que un lord inglés encontraría irreprochable», de los señores Güell. El discreto encanto de la burguesía barcelonesa había impresionado vivamente a Azorín, quien, ya de vuelta en Madrid, escribe una última crónica confesando que los días barceloneses «no se borrarán jamás de nuestra memoria».

IV. Pío Baroja

«En Baroja es la cristallisació literaria del fons de l'ánima espanyola, descreguda y pessimista, com l'ánima d'un patrici arribat a la vellesa y a la penuria després d'un viure violent, dilapidador y llibertí». Estas líneas proceden de un artículo sin firma —*Les paradoxes den Baroja*— aparecido el 21 de diciembre de 1909 en *El Poble Catalá*, diario que inspiraba Pere Corominas, y en el contexto inmediatamente posterior a las elecciones municipales barcelonesas del 12 de diciembre, que habían supuesto un triunfo de las filas radicales, en las que militaba Pío Baroja, quien rápidamente contestó en el madrileño *El País*, desplegando los alfiles lerrouxistas frente a las izquierdas nacionalistas, en una partida posicional que habría de culminar en el discurso *Divagaciones acerca de Barcelona*, que Baroja leyó durante su estancia barcelonesa de marzo de 1910.

Cuando el gran novelista vasco se adhiere, en el otoño de 1909, al Partido Republicano Radical, su relación con Barcelona y la cultura catalana es ya sumamente compleja, y el breve matrimonio de este adalid del criticismo pequeñoburgués español con Lerroux, acentuará el tono crispado de la dialéctica. Dialéctica que había iniciado el propio Baroja con un largo artículo, rotulado «El problema catalán. La influencia judía», aparecido en *El Mundo* (15-XI-1907) en el fragor de la campaña que el diario de Santiago Mataix sostenía contra *Solidaritat catalana.*

El artículo, escrito en clave humorística, transparenta una ruda desfachatez. Parte de una doble anécdota: los comentarios que de varios artistas catalanes (Vives, D'Ors...) Baroja escuchó en una de las habituales tertulias madrileñas, y las confidencias que le hicieron Junoy y Agulló durante la estancia barcelonesa de abril de 1906, cuando el novelista —camino de Italia— se encontró con «Azorín haciendo una investigación acerca de la política catalana». El anecdotario le revela que el odio de los catalanes a España se debe a dos causas: el sentimiento de una nacionali-



dad frustrada y la procedencia semita. El desahogo barojiano, arbitrario y aberrante, advierte componentes judaicos amalgamados en sangre fenicia en la literatura de «absoluta banalidad» de Rusiñol, en el quehacer «hábil, habilísimo, conocedor de su oficio, pero absolutamente epidérmico» de Ramón Casas, o en el teatro de Iglesias, «siempre blando, llorón, sentimental y con una rebeldía ñoña y un sentido plebeyo». El irritante Baroja —que mereció la réplica de Josep Carner en *La Veu de Catalunya* y la de Jaume Brossa en *España Nueva*— se convertía en el descalificador más injusto del *Modernisme* barcelonés, contraviniendo sus propios juicios de 1900 en el rotativo barcelonés *Las Noticias*, y del catalanismo, al que, ahora, reduce a un problema de sentimientos y a un fermento activo «que podría ser útil si el resto de España tuviera fuerza y vigor».

El rebelde escritor vasco, a quien nunca sedujeron el laurel ni la percalina, se dejó seducir por Lerroux, y cuando vuelve a Barcelona en la Semana Santa de 1910 (había viajado también en febrero del año anterior), viene acompañado de las resonancias que su artículo *Los Argonautas*, aparecido en *El País* (25-XII-1909) había producido en la intelectualidad barcelonesa. El artículo es un juicio destemplado de algunos intelectuales barceloneses, aquéllos que Baroja recuerda llegando a Madrid a principios de siglo, precedidos de un prestigio que «los ponía en los cuernos de la luna», y que al joven de «barba de panocha maiciega que subraya la expresión inteligente del rostro nórdico» (según Almagro San Martín le retrata en su *Biografía de 1900*), se le figuraron «los argonautas de la intelectualidad, cerniéndose sobre la desolada y poco espiritual meseta castellana». Pere Corominas, Marquina, Brossa y Gabriel Alomar son «los argonautas del género full», contra los que Baroja despotrica, para de inmediato subrayar que «el único que entre todos ellos se destaca por su sencillez, por su modestia, por su talento real es Juan Maragall». Finalmente Baroja aconsejaba a los argonautas echar una mirada alrededor para ver cuánta «gente que da el timo literario y el filosófico» hay entre ellos.

Con estos antecedentes y el fervor político del radicalismo barcelonés como decorado, Baroja llega a Barcelona en la lluviosa mañana del 20 de marzo, acompañado de Alvaro de Albornoz y Rafael Salillas. En la estación de Gracia les reciben Hermenegildo Giner de los Ríos, Emiliano Iglesias y Lerroux («Lerroux me invitó a ir con él a la capital catalana», recuerda Baroja en sus *Memorias*). El motivo de la visita era —como el propio novelista señaló en su intervención en el acto multitudinario del Partido Radical en un tinglado del muelle de la muralla, próximo al «Mundial Palace»— saludar en nombre de los radicales madrileños a los fieles de Lerroux, a quien demagógicamente comparó con «un nuevo San Jorge con el pie sobre la vieja arpía del clericalismo, que tiene las uñas



clavadas en Epaña y el alma atrofiada en Roma». Las actividades de la gira política de Baroja se sucedieron con ritmo frenético: visitas a los Centros Radicales, al Casino de la Barceloneta, la Fraternidad y el Ateneo del Poble Sec, el Ateneo Obrero de Hostafrancs, la Unión Radical Graciense, etc.; almuerzo —en el Tibidabo— con Soledad Villafranca, inspiradora real de su novela *La dama errante* (1908); desafíos de *El Poble Català* y *La Publicidad* para que Baroja intervenga públicamente; y, por último, su intervención en la noche del Viernes Santo (día 25) en el salón de actos de la Casa del Pueblo, años después recogida en el volumen *Divagaciones apasionadas* (1924).

Baroja leyó su conferencia ante un público que, según la inequívoca y sesgada reseña de *La Veu de Catalunya,* estaba compuesto por «l'estat major de sembradors d'odis de classe, la joventut rebelde, que té per programa gloriós destruir, robar, cremar, matar (...), els profesors d'energia que fan l'apología del browning, els mestres i deixeples de la Escola Moderna». Público afín al lerrouxismo al que, bajo el estandarte de la Ciencia, el autor de *César o nada* (novela, por cierto, sólo explicable desde este contexto) anima a transformar radicalmente el porvenir de Cataluña y el de España, porque «Cataluña es, hoy por hoy, un pueblo grande, que no ha encontrado los directores espirituales que necesita», a la par que exalta el valor destructivo de la crítica, capaz de minar el prestigio y la fama de «estos geniecillos pedantescos, estos Lloyd Georges de guardarropía», que, a su juicio, pretenden dirigir la actividad política y el mundo intelectual catalán.

Con peligroso ademán antihistoricista —«la Historia es traidora, la Historia es reaccionaria»—, Baroja combate el catalanismo (bien que a salvo el nacionalismo español), negando los hechos diferenciales y menospreciando la intelectualidad y el entorno artístico y cultural barcelonés de corte nacionalista, incidiendo en argumentos que ya había utilizado en los artículos de los años 1906 y 1909. «A mí, Cataluña me da la impresión de ser casi más española que las demás regiones españolas», afirma.

Para consolidar esta opinión, consonante con la ideología del radicalismo, separa tajantemente la Barcelona burguesa de la popular y obrera. La ciudad le parece exuberante, cosmopolita, «extraordinariamente española», y conocida en el mundo «por el ansia de ideal de su población proletaria» y no por los productos híbridos de la intelectualidad catalanista, en los que «se huele a Emerson y a Carlyle, a Nietzsche y a Ruskin». La vitalidad del pueblo se manifiesta en su cultura, su espíritu social y su instinto de renovación; la «docena y media de escritores y periodistas» que constituyen la intelectualidad catalanista son, en la pluma barojiana, «como oficiales poltrones de un ejército admirable». De ello se desprende



una Barcelona dual: «Barcelona, que, por su aspecto, por su sentido colectivo y por su población obrera, es una gran ciudad, es, por sus intelectuales, por sus genios catalanistas, de una mezquindad bastante grande, de una cursilería bastante pintoresca».

Idéntica dualidad establece en la arquitectura y el urbanismo barceloneses. Baroja desprecia la arquitectura *nacional* de la época del *Modernisme* por «aparatosa y petulante», así como las nuevas calles y avenidas del ensanche frente a la densidad popular y a «la personalidad imborrable e inconfundible» de las Ramblas. También traslada esta contraposición a la industria, donde el obrero tiene «un fondo social que no tiene el resto de España», mientras el capital catalán, «como el capital de toda España, no cumple la misión que debiera cumplir».

Baroja, con un pensamiento oscilante y en zigzag, había cumplido su cometido de ideólogo lerrouxista. El 26 de marzo, con «el front llord» y «la calba un poc obscena, com un seient» —según le retrata *Xenius* ese mismo año—, abandonó Barcelona. En agosto de 1911 dejaba el Partido Radical: «Lerroux quería aristocratizar y castellanizar el partido radical; yo pensaba que había que dejarle su carácter catalán, de blusa y alpargata», dejó escrito en un capitulillo de su *Juventud, egolatría* (1917).

Adolfo Sotelo Vázquez

Bibliografía

GANIVET, ANGEL. *Correspondencia familiar (Cartas inéditas, 1888-1897)* (ed. Javier Herrero), Granada, Anel, 1977.

GANIVET, ANGEL. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (ed. Laura Rivkin), Madrid, Cátedra, 1983.

GANIVET ANGEL. *Idearium Español/El Porvenir de España* (ed. E. Inman Fox), Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1990.

VALENTI CAMP, SANTIAGO. *Ideólogos, teorizantes y videntes*. Barcelona, Minerva, s.a. (pero, 1922).

AZAÑA, MANUEL, *El Idearium de Ganivet, Obras Completas* (ed. Juan Marichal), México, Oasis, 1966, t. I, pp. 568-619.

LAÍN ENTRALGO, PEDRO. *La generación del noventa y ocho*. Madrid, Espasa Calpe, 1947.

LLANAS AGUILANIEDO, JOSÉ MARÍA. *Alma Contemporánea. Estudio de estética* (ed. Justo Broto), Huesca, Instituto de Estudios Alto-aragoneses, 1992.

BROTO SALANOVA, JUSTO. *Un olvidado: José María Llanas Aguilaniedo*, Huesca, Instituto de Estudios Alto-aragoneses, 1992.

MARTÍNEZ RUIZ «AZORÍN», JOSÉ. *En Barcelona, Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1975; t. I, pp. 800-825.



ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Ensayos sobre la generación del 98*. Madrid, Revista de Occiente, 1981.

VALVERDE, JOSÉ MARÍA. *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971.

BAROJA, PÍO. *Juventud, egolatría*, Madrid, Caro Raggio, 1917. En *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976²; T. V, pp. 155-228.

BAROJA, PÍO. *Divagaciones apasionadas*, Madrid, Caro Raggio, 1924. En *Obras Completas;* t. V, pp. 491-567.

BAROJA, PÍO. *Memorias. Desde la última vuelta del camino, Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978; t. VI, pp. 387-1.364.

D'ORS, EUGENI. *Obra Catalana Completa. Glosari, 1906-1910*, Barcelona, Selecta, 1950.

ALONSO, CECILIO. *Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical (1909-1911)*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1985.

SOTELO VÁZQUEZ, ADOLFO. «Pío Baroja en 1901», *Bulletin Hispanique*, 92 (1990); pp. 857-880.

El Urogallo

Una revista a repasar

Complete su colección

Disponemos de ejemplares de todos los números atrasados
Precio especial 400 Ptas. cada uno

N.º 57
José Hierro — Václav Havel — Milan Kundera — Claudio Magris — Edgar Lee Masters

N.º 58
Antonio Muñoz Molina — Nina Berberova — Cuaderno Miles Davis — Ernst Jünger

N.º 59
Cuaderno Miguel Espinosa — Adolfo Bioy Casares — La casa de Wittgenstein — Paul Celan

N.º 60
Pablo Palazuelo — Especial Feria del Libro — Alfonso Costafreda — Javier Muguerza

N.º 61
William Faulkner — Val del Omar — Especial Liber — Giorgio Pressburger

N.º 62-63
Claudio Rodríguez — Literatura y Calor: García Hortelano, Faulkner, Ondaatje, T. E. Lawrence, Gracq — Valery Larbaud

N.º 64-65
Especial Feria de Frankfurt con panorámicas sobre el estado de la literatura en España. 57 libros y sus autores. Indice de autores españoles

N.º 66
Poemas de Stalin — Cartas de Bulgakov, Pasternak, Zamyatin — Benjamín Jarnés — Rimbaud por René Char

N.º 67
Entrevista con Lévi-Strauss — Teatro: Pinter, Barnes, Gombrowics — Jacob Böhme — Poemas de Lee Masters

N.º 68-69
Escritores y artistas — En torno a Steiner — Joseph Conrad — Medardo Fraile

N.º 70
Entrevista con Gisèle Freund — Correspondencia Falubert-Turgeniev — Karl Kraus

N.º 71
Entrevista con Tàpies — Correspondencia Salinas-Guillén — Caballero Bonald — Gamoneda — Relato de Ingeborg Bachmann

N.º 72
Entrevista con Lucía Graves — Alejandra Pizarnik, poesía — Bohumil Hrabal: El bárbaro tierno — Inédito de Robert Müsil

N.º 73
Especial Miguel Delibes: Amplio dossier sobre la vida y obra del autor — Feria del Libro: Panorama actual de la edición española

Información y pedidos:
Carretas, 12, 5.º - 5
28012 MADRID
Teléf.: 532 62 82
Fax: 531 01 03

Suscripción 12 números:
España: 5.400 ptas.
Extranjero, por superficie 6.600 ptas.
Europa, por avión 8.800 ptas.
Resto del mundo, por avión 11.000 ptas.

NOTAS



Morión de Marinduque
(folclore filipino)



Mariang Makiling

Un análisis histórico de una leyenda filipina

En Filipinas el estudio del folklore es un campo poco desarrollado. En los últimos años se han celebrado unos congresos sobre este tema patrocinado por la Universidad de Filipinas, lo cual no sólo han empezado a engendrar bastante interés en el estudio del folklore nacional, sino que le han proporcionado un valor por mucho tiempo no reconocido; es decir, se le ha incluido en el merecido puesto de las ciencias.

Desde el principio, el folklore ha sido estudiado como parte de la literatura nacional pero, además de su valor literario, también tiene un valor histórico que muchos historiadores le niegan. Siendo en aquellos tiempos una tradición oral, no puede compararse con los documentos históricos, pero el folklore, en sí mismo, explica algo sobre la historia de un pueblo. Nos enseña una parte de la historia olvidada, quizá, por no haber merecido la atención de los cronistas y los historiadores, pero que por su carácter duradero, ahora merece nuestra atención.

En este artículo, la autora presenta siete versiones de una leyenda filipina con el fin de demostrar sus raíces históricas y su desarrollo. No pretende ser un estudio completo de esa leyenda. Seguramente hay más de siete versiones y para hacer una recopilación de la misma, hay que recorrer todos los pueblos donde la leyenda sigue siendo popular. Lo que sabe la autora nadie lo ha hecho todavía.

El folklorista inglés George Laurence Gomme clasificó la tradición oral en tres clases: el *mito* que pertenece al período primitivo del hombre y es la explicación de unos fenómenos naturales, unos objetos de origen humano ya olvidados, o unos acontecimientos de influencia duradera; el *cuento popular* que trata de acontecimientos e ideas de los tiempos primitivos en términos de las experiencias o episodios en la vida de unas personas ya desconocidas y preservadas en el ambiente cultural de una época más

avanzada; y la *leyenda* que centra a algún personaje, localidad o acontecimiento histórico[1]. La leyenda, antes de que fuese escrita como otras formas del folklore, ha perdurado por mucho tiempo. Es decir, no debe su origen a la escritura sino sólo su preservación, y hay que tenerlo en cuenta cuando se hace un análisis de la misma.

Nacida en el pueblo de Los Baños en la provincia de Laguna, la autora conoció la leyenda de *Mariang Makiling*[2] por primera vez cuando era una niña. De su abuelo aprendió que Mariang Makiling era un hada que daba jengibres de oro a los pobres. Cada vez que pedía dinero para comprar caramelos, su abuelo solía contestarle que pidiese jengibres de oro de Mariang Makiling para que su querida nieta tuviera dinero para comprar todos los caramelos en la tienda.

La leyenda de Mariang Makiling es popular en los pueblos alrededor del Monte Makiling, situado entre las provincias de Batangas y Laguna, a unos kilómetros al sur de Manila.

Para empezar, cabe mencionar que el nombre «María» es una aportación española y no es de origen indígena. Las mujeres de la región tagala antes se llamaban *Liwayway* (alba), *Luningning* (brillo), *Bituin* (estrella), etc. Las Marías pertenecen a la época española y la heroína de esta leyenda, por supuesto, pertenece a la misma época.

Pasamos a continuación a la primera versión para mejor explicar la tesis de este artículo.

La de los Baños, uno de los pueblos en la provincia de Laguna, la mitad de lo cual está situada en la espalda del Monte Makiling y la otra en la orilla de la bahía de Laguna, nos dice:

> Los vecinos del pueblo de Los Baños eran de origen humilde. Un día, una familia decidió celebrar un acontecimiento con una comida suntuosa en su casa, pero faltaban cacharros y cubiertos para preparar y servir la comida. A la mañana siguiente, encontraron cubiertos nuevos y una cantidad de cacharros y sartenes en la cocina. Sin poder adivinar el origen de estas cosas, el incidente se repetía cada vez que alguien en el pueblo necesitaba tales cosas. Al final, la gente atribuyó los regalos a Mariang Makiling, una mujer bellísima que vivía al pie del Monte Makiling
>
> Un día, una señora del pueblo vecino pidió prestado unos cucharas de plata con la mala intención de no devolverlas a María. Desde entondes María dejó de regalarles. La gente, por su parte, sigue creyendo que Mariang Makiling, la que regalaba cosas de oro y plata, aún vive en la montaña pero jamás reaparecerá por la avaricia de algunas personas[3].

Mariang Makiling, según le conocieron los vecinos de Los Baños, era una mujer que tenía fama por su belleza y caridad. En esa versión, la belleza es sinónimo de lo que es bueno. A la religión cristiana traída por los españoles podemos atribuir dos cosas subrayadas en esa versión —la caridad como una virtud y la avaricia como un pecado que debe ser castigado.

[1] *George Laurence Gomme,* Folklore as an historical science *(London: Methuen & Co., 1908), p. 129.*

[2] Mariang Makilin *se traduce en español como María del [Monte] Makiling.* Ng *es una preposición en el idioma* tagalog *que significa «de». La palabra* makiling *es el participio pasado del verbo* kumiling *(arrimarse).*

[3] Historical data of the Philippines *(Laguna - Los Baños), s.p. El original, escrito en inglés, está mal redactado y tuve que corregirlo antes de traducirlo. Hize lo mismo para la 2ª, 3ª, 6ª y 7ª versiones.*



Los misioneros españoles han enseñado a los filipinos que la caridad es una de las virtudes que debe poseer un buen cristiano, pero la caridad cristiana tiene su límite y condena a las personas avarientas. Mariang Makiling, en castigo al pueblo avariento, retiró su ayuda y desapareció.

En la historia de Filipinas la gente conocía mejor el poder de la Iglesia que el del Estado, aunque en realidad no hubo distinción entre ambos. La gente tuvo más contacto con el cura, único español y representante de la Corona en muchos pueblos. Durante los tres siglos de la colonización española, el cura no se cansaba ni cesaba de inculcar en la mente de los filipinos la doctrina cristiana. La doctrina y el cura fueron la roca del dominio español en Filipinas. En esa leyenda vemos el resultado del esfuerzo del cura español —un fragmento de la doctrina cristiana arraigado en el folklore indígena.

Según la leyenda, lo que causó la ira de Mariang Maikiling no era del pueblo de Los Baños, donde esa versión es popular, sino de otro pueblo. Los pueblos de Calamba y Bay, a ambos lados de Los Baños, eran pueblos ricos y populosos. Por otra parte, hasta el final de la colonización española, Los Baños era un pueblo pobre y miserable. Una de las conclusiones que podemos sacar es que hubo un tiempo en que el pueblo de Los Baños envidiaba a sus vecinos y, sin darse cuenta, la gente incorporó esa envidia en la leyenda. Ahora Los Baños es sede de unas facultades de la Universidad de Filipinas, una universidad estatal y la más prestigiosa en el país.

La leyenda alude a la industria minera y también a la de orfebrería. La zona baja de la montaña fue muy conocida por su agricultura y las cosas que Mariang Makiling regalaba a la gente, quizá, fueron fabricadas en otros lugares del país y, a lo mejor, traídas al pueblo por los comerciantes[4]. La costumbre de comer con cucharas fue introducida por los españoles.

Seguimos con la segunda versión, que también es de Los Baños. Es más larga y tiene más detalles describiéndonos cómo vivía la gente del pueblo.

> En el Monte Makiling vivía una vez una mujer bellísima de pelo largo y negro. Tenía la tez de las mujeres del país. Todo el mundo creía que tenía su hogar en la montaña, pero nadie pudo localizarlo definitivamente. Los hay que dicen que su casa era una cueva hermosa y otros, que era una cabaña preciosa.
>
> Los cazadores y los leñadores solían verla en el bosque. De vez en cuando la veían sentada junto a una cascada cantando sus canciones melancólicas. Algunas veces, al amanecer, la oían llamar a las gallinas y los cerdos que criaban en la montaña.
>
> Dicen que Mariang Makiling se enamoró de un labrador, joven, hermoso y muy trabajador. Este labrador, cada vez que estaba en la montaña recogiendo madera y *kabo negro*[5] para su arado y carabao, solía oír las canciones de Mariang Makiling. Empezó a frecuentar la montaña y aprendió a silbar una melodía desconocida. Los aldeanos empezaron a preguntarse dónde la habría aprendido. Al mismo tiempo, su granja empezó a darle buenas cosechas que reforzaba la creencia de que Mariang Makiling estaba verdaderamente enamorada de él.

[4] *Antonio Morga, que estuvo en Filipinas a principios de la colonización española, escribió sobre las minas de Paracale en la provincia de Camarines y las de Benguet, Butuán y Cebú. Véase Antonio Morga,* Historical events in the Philippine Islands, *anotado por José Rizal (Manila: José Rizal National Centennial Commission, 1962), pp. 260-261.*

[5] Arenga Pinnata (Wrumb.) Merr.

Un día, la madre del labrador le dijo que siendo ella muy vieja ya, sería mejor que se casase para que alguien pudiera manejar su propia casa. En aquellos tiempos los padres elegían a los cónyuges de sus hijos. La hija menor de su vecino, una moza hermosa y trabajadora, fue elegida para ser su mujer. Al principio, el joven labrador no quiso casarse pero, al final, cedió a las súplicas de su madre y las dos familias fijaron la fecha de la boda.

La víspera de la boda, el novio subió a la montaña a fin de recoger la leña en compañía de sus amigos. Mientras los amigos trabajaban, de repente, sopló una brisa muy fría y una neblina envolvió la montaña. De los matorrales apareció una mujer que empezó a confesar al novio la tristeza que sentía. Al novio se le saltaron las lágrimas y, quizá, para esconder su propia tristeza, huyó sin darse cuenta de que había un precipicio. Allí cayó muerto y fue enterrado en la maleza. Mariang Makiling siguió llamándole pero ella también se perdió en los matorrales. En el lugar donde cayó el novio, toda la vegetación murió por el calor del barro caliente que se formó allí, ahora conocido por el nombre de *manantial de barro caliente.* Desde aquel día nunca reapareció Mariang Makiling, pero, según dicen, si se encuentra en los alrededores del manantial cuando llueve, se oye la voz de una mujer angustiada[6].

La heroína de esta versión es una indígena que tenía la tez de las mujeres del país. La versión, como las demás, no nos explica por qué Mariang Makiling vivía en la montaña. Durante la colonización española hubo grupos que no quisieron aceptar la dominación extranjera y vivieron en las montañas lejos de los pueblos gobernados por los *kastilas*[7]. Los españoles les llamaron, alternativamente, los remontados, los ladrones, los malhechores o *tulisanes.* Ellos hicieron la vida muy difícil a los que estaban encargados de mantener el orden público. Quizá Mariang Makiling era uno de los que se habían refugiado en la montaña, un mortal que supo enamorarse. El hecho de que Mariang Makiling desapareciera después de una temporada, puede significar que la heroína murió como los demás mortales.

Antes, Los Baños era un pueblo de labradores y casi todos los hombres, con el arado y el carabao, labraban la tierra. Los libros de viaje escritos por los españoles y otros extranjeros que han viajado por Filipinas nos dan una descripción de una montaña cubierta por muchas clases de árboles. Los estudios científicos sobre la vegetación del Monte Makiling hecho por los españoles y los norteamericanos hablan de varias especies de madera, incluso el *kabo negro.* El manantial del barro caliente que huele fuertemente a ácido sulfúrico y que es bastante caliente, como para hervir un huevo en cinco minutos, está situada en la montaña. Nadie sabía cuándo se formó. El cronista franciscano, fray Félix Huerta, en su libro *Estado geográfico* (1865) se refiere a un documento del siglo XVIII describiendo el barro caliente. Este, a fines del siglo XIX, fue objeto de una investigación, hecha por la comisión creada por decreto del gobernador general Domingo Moriones en relación con la reconstrucción del Hospital de Aguas Santas de Los Baños[8].

La tercera versión es del pueblo de Calamba en la misma provincia de Laguna.

[6] Ibid.
[7] *La palabra tiene un sentido peyorativo.*
[8] *Véase mi artículo sobre el Hospital de Aguas Santas de Los Baños publicado por el Centro Cultural de la Embajada de España en Manila en el* Cuadernos del Centro Cultural, *no. 13 (diciembre 1984), pp. 3-37.*

Hace mucho tiempo, en el Monte Makiling, vivía una jovencita conocida por su belleza y caridad. Se llamaba Mariang Makiling y regalaba oro y frutas a todo el mundo que vivía alrededor de la montaña. Regalaba esas cosas hasta que llegó el día cuando la gente codició toda su riqueza. Por su avaricia, Mariang Makiling decidió castigarles. Mientras unos tifones destruyeron la vegetación del monte, los campesinos oyeron a Mariang Makiling riéndose. A partir de aquel día, si la gente sacaba cosas de la montaña, siempre llovía o llegaba una tempestad[9].

Otra vez encontramos un fragmento de la doctrina cristiana sobre la caridad y el pecado de la avaricia. El castigo para éste vino en forma de tifones, un fenómeno natural que destruye la vegetación. En realidad, es difícil imaginar más de un tifón asolando un lugar de una vez. Los tifones ocurren durante la temporada de los monzones y algunos son lo bastante fuertes como para hacer mucho daño. Probablemente, hubo unos cuantos que vinieron en sucesión dejando la zona muy asolada y este incidente fue algo inolvidable para la gente. Lo narraban tantas veces que, poco a poco, se fue incorporando al folklore a lo largo de los años.

Hay que señalar que, en contraste con la primera versión, esta no echa la culpa de avaricia a nadie en particular, ni al pueblo de Calamba ni a otros pueblos. Todo el mundo fue culpable. ¿Será posible atribuir esta actitud a las condiciones económicas del pueblo? Repito que Calamba era y sigue siendo un pueblo rico. La gente tampoco guardó rencor a Mariang Makiling por haberles castigado. A ellos les pareció justificado. Al concederle el derecho de castigarles, la gente ha empezado a verle como una diosa. Aunque la leyenda no da la impresión de que la gente veneraba a Mariang Makiling, es verdad que la amaba. ¿Podemos concluir, entonces, que en la persona de Mariang Makiling la población indígena de la zona del monte citado ha encontrado la personificación del concepto abstracto del Dios cristiano que les enseñaron los misioneros? Probablemente, estaban a punto de venerarla, pero algo en su historia se lo impidió. Un estudio sobre la cristianización de esa zona nos podría dar una explicación.

Dos escritores filipinos han hecho una recopilación del folklore que les contaron sus abuelos. Una de las leyendas incluida en esta obra es la de Mariang Makiling. Esta versión, además de tratar de explicar el origen del nombre *makiling,* nos dice que la heroína era un hada blanca, un detalle importante que necesita aclararse.

En la provincia de Laguna hay una montaña escarpada con el nombre Makiling. Muchos dicen que se llama así porque se inclina hacia un lado. Otros dicen que debe su nombre al arbusto que abunda en la misma montaña llamado *pakiling*[10]. Este arbusto tiene hojas que las amas de casa usan para fregar los cacharros y el suelo. Un hada, llamada María, frecuentaba esa montaña. Los vecinos la llamaban Mariang Makiling. Dicen que solía ir al pueblo con una cesta de frutas que llevaba encima de su cabeza. Las frutas las vendía ella en el mercado y el dinero que ganaba

[9] Ibid. *(Laguna - Calamba).*
[10] Tetracera Scandns (Linn.). Merr.

lo distribuía a los pobres. Al principio, la gente creía que María era una forastera porque nunca había visto una mujer tan bella. Era muy blanca y tenía pelo negro que le llegaba hasta sus tobillos.

Un día, un labrador joven que se enamoró de su belleza, la siguió secretamente, pero el hada desapareció en el bosque. Al día siguiente le esperó en el mercado, pero Mariang Makiling nunca volvió a vender frutas en el pueblo.

El labrador decidió buscarla por el bosque, pero, al igual que el hada, desapareció y ya nadie supo jamás lo que le ocurrió. Los hay que dicen que le encontró sin verla. Hasta hoy los ancianos creen que Mariang Makiling sigue viviendo en su montaña donde abundan los frutales. Dicen que los que van a la montaña pueden comer todo lo que les da la gana pero, ¡ojo! que no lleven nada a casa porque se perderán en el camino y nunca lo encontrarán. Pero si tiran todas las frutas que han pensado llevar con ellos y se ponen la camisa al revés para asegurar al hada que no tiene nada escondido, Mariang Makiling les llevará al camino que conduce al pueblo[11].

Es probable que cuando empezó a contarse la leyenda, Mariang Makiling tenía atributos humanos, pero al transmitirla de boca en boca, fueron acumulando nuevos detalles hasta que emergió la protagonista tal como la conocemos ahora. Ya hada, Mariang Makiling siguió demostrando su caridad cristiana, ayudando a los pobres y dándoles dinero que ganaba vendiendo frutas en el mercado. Esta manera y forma de ayudar es más verosímil que aquello de regalar cosas de oro y plata. Las frutas abundaban en la montaña y lo de venderlas en el mercado era una actividad económica muy común en todas partes del archipiélago.

El protagonista de esta versión es también un labrador. Es una ocupación muy común en una zona agrícola. Teniendo en cuenta los detalles en todas las versiones citadas aquí, es indudable que la leyenda se originó en el seno de los que labraban la tierra, un grupo de gente que consideraba la montaña como una amiga o una protectora que les daba algo para comer y, por eso, se nota que no sentía ningún temor ni rencor hacia Mariang Makiling.

Lo del labrador que desapareció, es probable que algo parecido ocurriese en la historia de los pueblos. Quizá, también, el labrador que no regresó, hubiera sido un hombre conocido por la gente, pero a lo largo de los años se olvidaron de su nombre.

La última parte no parece la conclusión lógica, porque no había ningún engaño por parte de la gente para merecer ese castigo. El hecho de que el labrador siguiese a Mariang Makiling no es suficiente motivo para que el hada castigue a todo el mundo. Faltan algunos detalles para poder llegar a esa conclusión.

De las versiones citadas aquí, sólo en éste aparece Mariang Makiling con tez blanca. Al originarse la leyenda o al incorporarse ese detalle, la gente responsable por su propagación ha entendido bien la política en el país. El hada blanca tenía el poder de ayudarles o castigarles como los de

[11] *Manual Arguilla y Lydia Arguilla,* Philippine tales and fables *(s.a.), pp. 21-22.*

piel blanca que gobernaban el país. Otra manera de explicar este detalle, y en mi opinión es la más lógica, es relacionarlo con la religión cristiana. Los santos y las santas que los filipinos aprendieron a venerar eran de piel blanca. Era fácil atribuir una de las características físicas de estos santos y santas a la heroína indígena.

El héroe nacional filipino, José Rizal, escribió las versiones de la leyenda de Mariang Makiling que le han contado sus parientes y amigos de su pueblo natal, Calamba. Una de las versiones que recogió el héroe tiene semejanza a la segunda, pero con unos detalles diferentes. Rizal era de la opinión de que ésta es la versión menos conocida, pero «tiene al menos mayores visos de probabilidad». Dice:

> En la vertiente de la montaña vivía un joven dedicado al cultivo de un pequeño campo, y era el sostén de sus ancianos y enfermizos padres. Bien parecido, apuesto, robusto y trabajador, poseía un corazón noble y sencillo, si bien era algo taciturno y poco comunicativo. Sus sembrados pasaban por ser los más hermosos y mejor cuidados; sobre ellos nunca descendía la langosta, los *baguios*[12] parecían respetarlos, la sequía no los agostaba, ni se pudría la semilla cuando las lluvias torrenciales anegaban los campos vecinos. Jamás la peste diezmó su ganado, y si alguno durante el día se extraviaba, volvía de seguro al amanecer, como si lo trajese una mano invisible. Tan feliz ventura la atribuían algunos a ciertos *mutya* y amuletos, otros a la protección de un santo, y otros al cielo que protege y premia a los buenos hijos. Sin embargo, la conducta del joven era bastante misteriosa, sus ratos de ocio los pasaba vagando en la montaña, sentado junto a algún torrente, hablando a veces a solas o pareciendo escuchar extrañas voces.
>
> Llegaba entretanto el tiempo de entrar en quintas. ¡Sabe Dios cuánto lo temen los jóvenes y las madres sobre todo! ¡Juventud, hogar, familia, buenos sentimientos, pundonor y, a veces, honra, adiós! Los siete y ocho años de vida de cuartel, embrutecedores y viciosos, en que las groseras interjecciones parafrasean el despotismo militar armado aún del azote, se presentan a la imaginación del joven como una larga noche que agosta lo más sano y hermoso de su vida, en que uno duerme con lágrimas en los ojos y sueña horribles pesadillas, para despertarse viejo, inútil, corrompido, sanguinario y cruel. Así se ha visto a muchos acortarse los dedos para eximirse del servicio militar; otros se han arrancado los incisivos en los tiempos en que había menester de morder el cartucho; otros han huido a los montes haciéndose bandoleros, y no pocos se han suicidado. Sin embargo, la mejor precaución contra esta desgracia ha sido el casamiento, y los padres de nuestro joven determinaron casarle con una muchacha, agraciada y trabajadora, que vivía no muy lejos en la misma montaña. El joven, si bien no se mostró muy entusiasmado con semejante proyecto, aceptolo, sin embargo, primero, para librarse de las quintas, y después para no desamparar a sus ancianos padres. Como no tenía ninguna tacha, pronto se arreglaron las bodas y se fijó el día del casamiento.
>
> No obstante, conforme se acercaba el dichoso día, hacíase el novio más taciturno y menos comunicativo aún; desaparecía durante largas horas, y cuando volvía, le veían muy desalentado, y muchas veces no respondía cuando le preguntaban.
>
> La víspera de las bodas, a la noche cuando volvía de la casa de su futura, apareciósele una joven en el camino, una joven de extraordinaria belleza.
>
> —Yo ya no quería dejarme ver de ti —le dijo ella en tono dulce, mezcla de lástima y de compasión; —pero vengo a traerte mi regalo, el traje y las joyas de tu novia. Yo te he protegido y te he amado porque te vi bueno y trabajador, y había deseado te

[12] *Tifones.*

hubieses consagrado a mí. ¡Va! Puesto que te es necesario un amor terrenal; puesto que no has tenido valor ni para afrontar una suerte dura, ni para defender tu libertad y hacerte independiente en el seno de estas montañas; puesto que no has tenido confianza en mí, yo que te hubiera protegido a ti y a tus padres, vete; te entrego a tu suerte, vive y lucha solo; vive como puedas.

Y dicho esto, la joven se alejó y se perdió entre las sombras. El quedose inmóvil y como petrificado; después dio dos o tres pasos como para seguirla, pero ya había desaparecido. Recogió silenciosamente el bulto que la joven había depositado a sus pies, y entró en su casa. La novia ni se puso los trajes, ni usó las alhajas, y desde entonces Mariang Makiling no apareció ya más a los campesinos[13].

Fuera de la intervención divina, que también podemos atribuir a los cuentos de los santos, y el traje y las joyas, los demás detalles explicando las circunstancias de la boda tienen bases históricas. Esta leyenda es testigo de una época colonial, una época histórica bien documentada. No hay más que consultar los libros y documentos sobre la colonización española en Filipinas para verificar cómo la quinta o el reclutamiento ha sido muy odiado por los filipinos. La historicidad de la leyenda de Mariang Makiling se explica por sí misma en esa versión.

A unos kilómetros del pueblo de Calamba está el pueblo de Santo Tomás en la provincia de Batangas. Está situado al pie del Monte Makiling y de allí viene la versión siguiente:

Los vecinos del pueblo de Santo Tomás, particularmente los campesinos, conocen muchas historias sobre Mariang Makiling. Dicen que el hada vivía en una de las cuevas en el Monte Makiling. Era muy caritativa y siempre ayudaba a los pobres, prestándoles ropa, vajilla y joyas. Para pedir prestada cualquier cosa no hay más que presentarse en su cueva y pedírselo. En seguida aparecían los objetos pedidos. Pero de los que se han beneficiado de la caridad del hada, nadie podía atestiguar haberle visto aunque algunas vecinas dicen que habló con la gente que venía a visitarla en su cueva. Una vez alguien faltó en devolver una cosa prestada y desde entonces Mariang Makiling dejó de ayudarles[14].

La primera versión citada en este artículo se parece mucho a esa de Santo Tomás. Las dos versiones hablan de las cosas prestadas, aunque en esta última versión no dice nada si son de oro o de plata, y la falta de testigos que han visto al hada. En la versión de Santo Tomás no sabemos si la persona que faltó en devolver lo que Mariang Makiling le prestó lo hizo intencionalmente.

Aquella parte en que las cosas aparecen en seguida después de pedirlas suena a un verdadero cuento de hadas. Pero también hay que señalar que las curas españoles enseñaron a los Filipinos que si rezaban a Dios, les va a dar lo que ellos pedían.

Esa versión da por sabido el lugar donde vive Mariang Makiling, porque la gente la visitaba y no viceversa. Si fuese la única versión existente de la

[13] *José Rizal,* Mariang Makiling *en la* Colección Balmaseda *de la Biblioteca Nacional (Manila).*
[14] *«Legends of the people of Batangas» por León Bibiano Meer en* Otley Beyer Collection, *Bey 37/1-5/5.*



leyenda sería difícil analizarla porque en su totalidad ha perdido muchas de sus raíces históricas. En la primera versión aún es fácil distinguir unos detalles históricos, pero en ésta, es casi imposible.

Finalmente, presento la última versión sobre el Monte Makiling. Tiene a un señor como protagonista y muchos detalles que nos pudiera aclarar la evolución de la leyenda. Dice así:

> El Monte Makiling da al pueblo de Los Baños y a la bahía de Laguna. En la parte meridional de la provincia de Batangas ésta sirve como frontera con la de Laguna. A principios de la época española un señor con el nombre de Marcos vivía en este monte. Era uno de los remontados que se había refugiado en la montaña, escondiéndose en una cueva. Este señor tenía un medallón conocido en este país como un *anting-anting* (amuleto) que valoraba mucho. Marcos hablaba con su *anting-anting* como si fuese una persona. Tenía una imagen que, para advertirle del peligro, se ponía feísima. Un día vino a capturarle una patrulla de soldados españoles y sabiendo que estaba escondido en la montaña, se dirigió allá. Por casualidad, Marcos echó una ojeada a su *anting-anting* mientras se acercaban los soldados y se enteró del peligro. Intentó huir pero los soldados ya le habían visto y le rodearon. Enfrentado con sus enemigos, Marcos alzó su *anting-anting* para que los soldados lo viesen. De repente, tronó tan fuerte que el monte pareció temblar. Al mismo tiempo oscureció y durante la penumbra Marcos logró escaparse.
>
> Cuando aclaró, los soldados no pudieron encontrarle. El incidente llegó al conocimiento de mucha gente por los mismos soldados. Los campesinos se quedaron convencidos de que Marcos tenía poderes mágicos que le enseñó un mago que compartió su cueva. A partir de aquel día, nadie se atrevió a molestarle y Marcos pudo hacer lo que le daba la gana.
>
> Un día, mientras Marcos paseaba, encontró a una anciana trabajando en su *kaingin*[15]. Deseoso de poner a prueba su poder sobre la gente, le pidió que le trajese agua para apagar su sed. La anciana, cuando se dió cuenta de quién era el que le estaba pidiendo agua, no supo qué hacer. Al final, decidió traerle agua aunque el arroyo estaba lejos. Después de media hora, volvió con el agua. Marcos estaba contentísimo y queriendo agradecérselo, la invitó a su cueva y le regaló una bolsita de oro. La anciana volvió al pueblo muy feliz y contó a todo el mundo lo que le había pasado en el Monte Makiling. Desde entonces, la gente dejó de considerar a Marcos como un remontado y ganó la fama de ser un mago.
>
> Dicen que Marcos vivió en el Monte Makiling veinte años[16].

Estoy convencida de que esta última versión es anterior a las demás, aunque el protagonista no lleve el nombre de Mariang Makiling. El escenario es el mismo monte y habla de un mortal que se escondió en la montaña por no querer someterse a los colonizadores.

Como muchos filipinos en aquellos tiempos y hoy en día, Marcos tenía un *anting-anting* y creyó en sus poderes, pero yo dudo de que la imagen se pusiera tan fea como la leyenda nos asegura. Podría ser una exageración por parte del narrador.

El trueno y la oscuridad podemos atribuirlos al cambio del tiempo, una coincidencia que la gente del pueblo no sabía explicar. En la segunda versión hay algo parecido a esto en forma de brisa y neblina.

[15] *La palabra significa dos cosas: primero, un método primitivo de cultivar la tierra; y segundo, el lugar donde se emplea este método. Los que cultivan la tierra con este método abandonan el sitio después de la primera cosecha pero prenden fuego a la vegetación antes de abandonarla, despojando al suelo de sus alimentos nutritivos. El método, además, contribuye a la erosión del terreno.*

[16] *«A Legend about Makiling» por Tomás Mabilangan en* Otley Beyer Collection, *Bey 37/1-4/5.*

¿Quién era el mago que le enseñó sus artes? ¿Pudiera haber sido un ermitaño que también vivía en el mismo Monte Makiling? No encontré ningún documento sobre esta posibilidad mientras investigaba sobre la historia del pueblo de Los Baños en el siglo XIX. Podría ser otro remontado como Marcos. Una investigación sobre la zona desde el principio de la colonización española nos podría aclararlo mejor. El *anting-anting*, el mago y el trueno son las únicas huellas que podrían explicar los poderes atribuidos a Mariang Makiling en las primeras seis versiones citadas aquí.

El *kaingin* como método de cultivar la tierra se empleaba en todas partes del archipiélago. La gente solía pasar mucho tiempo en la montaña labrando el *kaingin*, volviendo, a menudo, al pueblo sólo los fines de semana. Esto explica por qué la anciana estaba en el monte. La bolsita de oro que le regaló Marcos podría ser monedas de oro que los españoles acuñaron. Los remontados robaron en los pueblos y Marcos, siendo uno de ellos, quizá, se apoderase de las monedas de oro. De aquí vienen las cosas de oro que Mariang Makiling regaló o prestó a la gente en otras versiones de la leyenda. Nótese, además, que el acto de regalar la bolsita de oro no era por caridad sino para agradecer a la anciana. La caridad que luego se atribuyó a Mariang Makiling llegó más tarde en el desarrollo de la leyenda, cuando ya estaba muy arraigada la religión cristiana.

Marcos, según esta última versión, vivía en una cueva. La cueva como hogar de Mariang Makiling se repite en muchas versiones. También dice que Marcos vivió veinte años en el monte. Esto presupone que murió, como los demás, porque era mortal. Por otra parte, Mariang Makiling desapareció después de una temporada. Aunque en la mayoría de las versiones, ella desapareció por la avaricia del pueblo, esta última causa evidentemente la añadirían los narradores ya bajo la influencia de la religión cristiana.

Un detalle que nos puede ayudar a fechar la leyenda, es el de los soldados españoles que intentaban capturar a Marcos. A principios de la colonización española, cuando los pueblos aún no habían sido conquistados, los soldados eran españoles. Después, por lo menos en la isla de Luzón, empezaron a llamar a filas a los filipinos. Basándonos únicamente en este detalle, es posible que la leyenda, por lo menos la séptima versión, se originara en el siglo XVII.

En este siglo, particularmente en el tiempo de la dictadura de Ferdinand Marcos cuando hubo muchas construcciones en el Monte Makiling, singularmente los proyectos de la Primera Dama, que provocó la destrucción del bosque que también es un parque nacional, la gente común de Los Baños hablaba de la aparición de Mariang Makiling. La atribuyeron a la ira del hada al ser destruido su refugio.

Después de leer las versiones de la leyenda de Mariang Makiling, es evidente que se desarrolla de varias maneras, recogiendo o perdiendo detalles al ser transmitida, sean detalles un poco exagerados o verosímiles. Esa característica se debe a los medios de transmisión, es decir, a la gente responsable de su propagación. No hay duda de que cuando existen medios, se transmite fácilmente pero hay que añadir que los mismos medios son los que hacen difícil el estudio de cualquier leyenda.

No cabe duda, que la leyenda se incorpora a lo histórico. Es sólo en su manera de presentar lo histórico como asusta a los historiadores. Pero hay que reconocer el hecho de que el hombre tiene a su disposición varias formas y maneras de contar su historia. La leyenda, como las demás formas del folklore, era su manera de contar su historia en una etapa cuando aún no se habían desarrollado las ciencias que le abrirían un mundo más extenso del que conoció él en su estado primitivo. Pero es lástima que la misma ciencia que le dio la audacia para estudiar la inmensa galaxia también le proporcionó, por mucho tiempo, una actitud negativa, o más bien un prejuicio, hacia el folklore en general y se negó a mirar más allá de la manera en que el folklore contó el pasado.

Para el folklorista es indispensable tener un buen conocimiento de la historia de su país y, en particular, de la región donde se originó el folklore que está estudiando. Esto no quiere decir que sea un campo reservado a los historiadores, pero el folklore se aprecia mejor en el contexto histórico y su estudio siempre será una disciplina de la historia.

En Filipinas hay ahora un gran interés en escribir la historia de los pueblos que beneficiará mucho al estudio folklórico, si podemos convencer a los historiadores de la necesidad de incluir el folklore en sus investigaciones. Su apoyo será una significante contribución el desarrollo de esa disciplina.

Lorna E. Barile



NUMERO 40 (Septiembre-Octubre 1995)

Suscripción 6 números:

España:		3.600 ptas.
Europa:	correo ordinario	4.150 ptas.
	correo aéreo	6.200 ptas.
América:	correo aéreo	7.500 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30 - 2.º dcha. Tel.: 310 46 96 - Fax: 319 45 85 - 28010 Madrid



La fotografía latinoamericana: la realidad de un canto

En el mes de diciembre de 1993, se inauguraba en la Casa de América en Madrid la exposición *Canto a la Realidad: Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Como soporte gráfico de la Exposición se publicó un libro —catálogo editado por Lunwerg Editores S.A— que recogía la mayoría de las fotos y hacía un estudio exhaustivo de lo que fue y es hoy la fotografía en el continente latinoamericano.

La exposición responde a un proyecto personal de un comisario, en este caso Erika Billeter, que se encargó de coordinar a todos los fotógrafos para tratar de plasmar su idea personal sobre la fotografía latinoamericana. La elaboración de la exposición puede considerarse pues, un proceso de creación que está sujeto a diferentes interpretaciones, debido a las múltiples orientaciones que se le podían haber dado y que pasa por una serie de etapas que van desde la fase de selección de los autores hasta la fase de montaje, pasando por la elección de las fotografías que deben figurar en dicha exposición y en el libro.

A lo largo de un proceso de elaboración de una exposición han de controlarse, por supuesto, todos los pasos con el mayor rigor posible, máxime cuando se trata de un proyecto tan exhaustivo que pretende, como es aquí el caso, recoger los ciento cincuenta años de historia fotográfica de todo un continente. De lo contrario se podrían cometer errores que nos llevarían a dar una imagen incompleta de lo que es en realidad la fotografía latinoamericana. Algo de esto debió de suceder, en mi opinión, en la elaboración de la exposición *Canto a la Realidad*, originando fallos desde el punto de vista técnico a la hora de la selección de los fotógrafos, de sus obras, del número de fotos por autor y en el propio montaje de la exposición. Ausencia de fotógrafos, como la propia Erika Billeter reconoce en su prólogo, tamaño de las fotos expuestas, elección de trabajos no representativos,

desproporción entre unos apartados y otros, creación de mundos estancos un tanto tópicos, son algunas de las críticas que se podían hacer al resultado final. Sin embargo, dichos fallos técnicos no son tan evidentes en la edición del libro, ya que aunque está planteado por un lado con el mismo esquema de la exposición, los fallos técnicos de montaje no se aprecian y aún discrepando por otro lado en algunos puntos, en lo que a estructura central de edición del libro se refiere, sí lo convierten en una obra válida de referencia sobre la fotografía latinoamericana. Por lo tanto, más que hablar del resultado final, de la concepción y de la elaboración de la exposición, analizaré lo que fue y es hoy la fotografía latinoamericana, sirviendo de pretexto el libro-catálogo y basándome en mi experiencia como comisario, junto con Manuel Sendón, de una exposición que sobre la fotografía contemporánea de América Latina se montó en la Fotobienal de Vigo en el año 1992.

Pero antes de abordar este pequeño análisis y para mejor entender ciertos aspectos y matices de esta fotografía, es inevitable reconocer que existe hoy en día un cierto interés por este continente, debido en parte a los acontecimientos sociopolíticos por los que pasan muchos de estos pueblos. Acontecimientos como el embargo cubano por E.E.U.U., las alternancias de poderes en los diferentes países, o incluso la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, hacen que estos pueblos «estén de moda» como decía Josune Dorronsoro.

Este interés lleva a que dentro y fuera del continente exista también hoy una preocupación nueva, a pesar de los inevitables problemas económicos que sufre cada país, por profundizar en la investigación y el estudio de la fotografía de este continente. Países como México, Venezuela, Argentina, Brasil o Cuba están considerados los buques insignia, en este aspecto, en parte debido a la gran calidad y prestigio de sus fotógrafos y también al impulso personal de críticos y gente vinculada al mundo de la fotografía. Este es un proceso normal que se dio y se está dando en países donde la cultura padeció y padece las consecuencias negativas, debido sobre todo a intereses opuestos motivados por las circunstancias políticas. Una vez que se normalizan las relaciones ciudadanas, la cultura en general y la fotografía en particular empiezan a tener un mayor peso específico y una mayor consideración por parte de las diferentes administraciones.

A pesar de las quejas de los conservadores de museo y críticos fotográficos por la falta de apoyos decididos que tiene la fotografía, las nuevas aportaciones que surgen día a día, incorporan elementos nuevos de juicio y enriquecen la historia de la fotografía, sin que se lleguen a cuestionar las exposiciones o publicaciones que se hicieron antes. Pensemos que hasta hace muy poco tiempo, visto desde Europa, sólo existía un fotógrafo

latinoamericano que era Manuel Alvarez Bravo, que archivos como los de Casasola o Martín Chambi apenas se conocían o que un fotógrafo como Luis González Palma era un perfecto desconocido. Poco a poco, con las nuevas investigaciones, se ha acrecentado el interés prestado a la fotografía por parte de algunos organismos oficiales. Esta atención llevó a la creación de importantes colecciones públicas, a la puesta en marcha de los Encuentros de Fotografía Latinoamericanos (México 1978, 1981, La Habana 1984, Caracas 1993), o a la publicación de ciertas obras y revistas por parte de las escasas editoriales que se lanzaron en el mundo fotográfico, como la Azotea (Argentina) o Fondo de Cultura Económica (México).

Si tuviéramos que hacer un balance de la difusión exterior de la fotografía latinoamericana hablando de una forma general y exceptuando la exposición realizada en Venecia en 1979 o la realizada por Erika Billeter en la Kunsthaus de Zurich en 1981, diríamos que los proyectos que se han hecho en Europa hasta ahora han sido más bien escasos. Pero últimamente los acontecimientos se precipitaron un poco, presentándose en un período de cuatro años diversas exposiciones que se cerraron en Europa con el proyecto monográfico de *Les Rencontres d'Arles* en 1991 dedicado íntegramente a América Latina, unos aprovechando el Quinto Centenario y otros como contrapunto a la versión oficial de éste. En España, la publicación en 1982 del libro de la *Exposición de la Fotografía Latinoamericana* de Erika Billeter por ediciones el Viso puede considerarse como la primera aproximación seria al mundo fotográfico latinoamericano. Después siguieron la exposición de Alvarez Bravo en 1985, organizada por el Ministerio de Cultura, y hay que esperar a 1991 a que el Cabildo de Tenerife de una visión de la fotografía mexicana o en 1992 la Fotobienal de Vigo presentara una amplia exposición sobre la fotografía contemporánea en América Latina en la que se reunían unas 300 fotos.

Después de este pequeño balance, que puede contribuir a mejor entender ciertos aspectos estructurales en los que se encuentra inmerso el mundo de la fotografía latinoamericana, el proyecto del libro *Canto a la Realidad* puede considerarse, por un lado, como una actualización de forma exhaustiva, en lo que a autores se refiere, de todos los proyectos que se han venido haciendo últimamente en Europa y, por supuesto, en España, y por otro lado como un balance del estado actual de las investigaciones históricas y las nuevas incorporaciones artísticas que se han hecho recientemente dentro de la fotografía latinoamericana. La propia Erika Billeter preveía esta actualización cuando apuntaba ya en el prólogo del libro que acompañaba a la exposición que realizó en 1981 en la Kunsthaus de Zurich : «Una historia que no puede estar completa. Una historia que ofrece una primera visión y que pasados algunos años presentará otro aspecto, pues se llegará

a conocer un material que aún está por descubrir.» Catorce años después, esta afirmación sigue siendo válida para futuras puestas al día de la fotografía latinoamericana. La concepción de este libro difiere mucho, en lo que a idea central se refiere, del anteriormente realizado por ella misma. Allí se contentaba con presentar «un tanto de historia abreviada de la fotografía» de cada uno de los países presentados allí. En este nuevo proyecto «los leitmotivos o principios fundamentales resultan ser diferentes al desarrollo occidental de la fotografía ...» presentando un balance temático y tratando de buscar unas señas de identidad propias a esta fotografía, debido en gran medida al descubrimiento de nuevos fotógrafos.

El libro está dividido en dos partes y cada una de ellas, a su vez, en diferentes apartados que siguen el esquema inicial de la exposición y que resultan un tanto restrictivos, posiblemente motivado por imperativos técnicos a la hora de su concepción, si queremos hacer un estudio global de lo que puede representar hoy en día la fotografía latinoamericana con sus diferentes corrientes, ya que muchos de estos fotógrafos se encuentran encasillados en temas muy genéricos que no sirven para analizar sus obras.

A la hora de aproximarse a esta fotografía hay que hacerlo, por un lado, contemplando autores que abordan temas muy variados, realizados con objetivos muy distintos y que responden a concepciones estéticas distantes, y por otro considerando a América Latina no desde una perspectiva museística sino como un conjunto de sociedades vivas, que por un lado tratan de recuperar señas de identidad que aún sobreviven a una historia en la mayoría de los casos hostil y por otro lado luchan y lucharon por unos cambios políticos y sociales. Por eso, a la hora de analizar el libro, más que hacerlo de una forma lineal siguiendo el esquema allí planteado con sus diferentes apartados, lo haré a partir de tres grandes ideas alrededor de las cuales pueden girar todas las imágenes, pudiendo ser las líneas maestras que englobarían a toda la fotografía latinoamericana:

— La fotografía documental de contenido etnográfico.
— La fotografía documental en su vertiente sociopolítica.
— La fotografía escenificada o construida.

La fotografía documental de contenido etnográfico

Cuando se hace un estudio global de la fotografía latinoamericana, nos damos cuenta de que en los primeros setenta años de su historia, ésta



tiene el mismo lenguaje universal que tienen las otras fotografías del resto del mundo, no existiendo ninguna especificidad, si exceptuamos el tratamiento que se hace del tema del «indio». Los temas de arquitectura, las ciudades con sus acontecimientos sociales, el inicio de la revolución industrial con la llegada de nuevos inventos, la llegada de la sociedad de consumo con sus mercados, el paisaje y el retrato, se tratan de la misma forma estética con ligeras variaciones de tipo cultural. Pero si analizamos la fotografía latinoamericana actual, podemos encontrar una cierta especificidad que estaría relacionada directamente con la «realidad», no en lo que a estética fotográfica se refiere, sino en cuanto a su tratamiento y en su forma de abordarla. Así como en literatura existe un «realismo mágico» al que se recurre a menudo, en fotografía ocurre algo semejante y aparece ese tratamiento documental de la sociedad indígena que se aproxima a un «realismo poético» como lo denomina Christian Caujolle: «Aprovecharse de lo que existe en la realidad para desarrollar un discurso poético». Esta visión es lo que le puede dar esa especificidad a esta fotografía a través de toda una simbología que va desde el papel importante que juegan en estas sociedades, los animales, las plantas o el tratamiento del retrato que lleva a los fotógrafos a la construcción de otro espacio, pasando de ser un simple retrato a desempeñar otra función de tipo social. La fotografía no plasma la realidad misma sino que es una representación de esa realidad a través de esa aproximación poética.

Esta fotografía presenta normalmente trabajos que pretenden analizar y mostrar la población de regiones bastante apartadas de toda civilización. En un principio los trabajos de Frith (1863) sobre el tema del indio o los de Víctor Frond y Marc Ferrez sobre el «exotismo» del paisaje y el descubrimiento de nuevas ciudades, iban encaminados a dar a conocer otras civilizaciones. La mayoría de las imágenes de estos fotógrafos no se hacían para el turismo, sino que se hacían con la intención de llevar a cabo un estudio de investigación etnológica, antropológica (Benito Panunzi), o de analizar las estructuras sociales (esclavos en los cafetales o Minas Gerais de Marc Ferrez) poniendo de manifiesto un compromiso con una situación social existente y, aunque no se hiciera de una forma patente, era siempre evidente. Pero por otro lado no hay que olvidar que los viajes sirven para que la gente lleve a otros países, principalmente a Europa, lo que ha visto *in situ,* haciendo de esta forma patente su contacto y su paso por estos lugares «exóticos». El turismo y los viajes van a favorecer de forma clara la proliferación de estudios fotográficos que van a llevar consigo la democratización de la fotografía, contribuyendo a su desarrollo y poniendo de manifiesto su característica más importante, que es su reproductibilidad, favoreciendo el coleccionismo y convirtiéndose muchas veces

en recuerdos: «compran la realidad para llevársela a casa» y conservarla en los álbumes.

Un siglo después, todos los trabajos de esta índole van a estar envueltos en una aureola de cierta «magia» penetrando en el alma del indio para intentar comprenderlos como haría también Claude Lévi-Strauss. La simbología animal, los ritos ancestrales o la importancia de ciertas estructuras sociales como puede ser el matriarcado, son elementos característicos que vienen a menudo en los trabajos de Juan Rulfo, Graciela Iturbide, Flor Garduño o Mariana Yampolsky, representantes significativos de esta tendencia etnográfica. En otros casos se pretende profundizar en lo más hondo de estos pueblos, en sus costumbres, en sus tradiciones, cargadas a menudo de un cierto misterio, como en el trabajo de Sandra Eleta sobre Portobelo, donde una vez más el tema preferido es el hombre y su dignidad, pretendiendo «captar su entorno invisible, buscando un diálogo siempre con el tema que trata sin ir a la caza del momento decisivo».

Otro rasgo importante de esta fotografía lo es la búsqueda de las raíces culturales, como lo pone de manifiesto Nela Martínez al hablar de la fotografía de Hugo Cifuentes: «A quinientos años de la Catástrofe cultural y étnica nos redescubrimos». Hugo Cifuentes, al mismo tiempo que nos presenta la resistencia del indio que lo llevará a su liberación y a su autoafirmación, trata de sumergirse en las fuentes de los conflictos para preservar la cultura propia del pueblo y desechar la cultura impuesta. Imposición de otra sociedad que trata a los indígenas como un producto de la sociedad de consumo. Contraste entre su cultura y la cultura de nueva imposición, la de la Coca Cola, la de los bancos, la de la religión católica, la del mundo del dinero impuesto por los conquistadores, en una palabra: la del mundo del «progreso». Con esta misma dimensión de onda sintonizan los trabajos de José Medeiros, los de Milton Guzmán sobre las reservas indígenas del Matto Grosso o los de Barbara Brandli sobre los indios Senemá-Yanoama en *Los Hijos de la Luna.* Sebastiao Salgado, con el trabajo de *Otras Américas,* va a «bucear en lo más concreto de la irrealidad de estas Américas Latinas tan misteriosas y sufridas, tan heroicas y nobles. Todo un flujo de culturas tan diferentes y tan iguales en creencias, pérdidas y sufrimientos». Choque de culturas, llegada del modernismo, ritos, fantasías, búsqueda de la identidad cultural de estos pueblos, son los ejes alrededor de los que giran estas fotografías. Captar la realidad social de los pueblos más abandonados, siempre con sus rostros llenos de tristeza, de pobreza, rostros desesperados en busca de una solución.

Otra forma de profundizar en la vida y en la propia esencia de un pueblo, es el retrato. El retrato, desde el invento de la fotografía, es el género a través del cual toda las sociedades van a intentar perpetuar su propia

imagen. En él se dan cita todos los artificios que una cultura produce. La fotografía en general y el retrato en particular, estaban realizados, la mayoría de las veces, para satisfacer los gustos de una pequeña *élite* social que pretendía presentar una sociedad local avanzada y no en retroceso. Los trabajos de Juan Manuel Figueroa Aznar, Alejandro S. Witcomb o de Eugenio Courret, son el fiel reflejo de la vida y de las costumbres de las clases dominantes. Al lado de esta fotografía aparece otra hecha por fotógrafos que no pertenecen a esta *élite* social, como Sebastián Rodríguez y Martín Chambi, que se centran en plasmar la vida de las clases menos favorecidas; cuando se aventuran en el terreno de la burguesía lo hacen dejando entrever un cierto tono satírico introducido por el propio fotógrafo. Tanto uno como el otro se centran sobre todo en el análisis social de la vida del indio. A través de sus fotos, aunque sean hechas con fines comerciales, se ve ese proceso de autoafirmación del indio, cobrando mucha más actualidad y valor con el paso del tiempo.

Si en un principio va a ser la burguesía la que busca en el retrato esta especie de inmortalidad que hasta este momento sólo se conseguía a través de la pintura, con la llegada de la *carte de visite*, las otras capas más bajas de la sociedad van a buscar en el retrato una afirmación social en un intento de equipararse con la burguesía. Los bajos costos y la multiplicación de las fotografías van a favorecer esta socialización.

El retrato va a cumplir una doble función: una, satisfacer la curiosidad de coleccionistas que querían comprar fotografías de lugares exóticos, de indígenas, gauchos o inmigrantes, y otra de carácter más científico y cuya finalidad no era otra que la de estudiar la cultura indígena, huyendo de todo folclore. Ciertos trabajos de Frith, Ferrez, Chambi y Hugo Brehme, van en esta última dirección. Como ya vimos, el tratamiento fotográfico que se hace del indio como «modelo», concuerda con la idea que tenía el pintor gallego Maside, algunos años después, de la fotografía «popular gallega»: «Inmovilidad y silencio se suman a aquellos caracteres, y subrayan su fuerza. Su vigor y coherencia han descartado toda frivolidad, toda anecdótica o pueril actitud que contradiga su austero realismo. Una atmósfera de rito, de misterio, emana de estos retratos. Así gustan estas gentes sencillas, ver plasmada su imagen; así guardar la estampa de la niñez pasada, la juventud perdida; así, legarla a los suyos, substraerla a la muerte». No son fotos artificiosas, huyen del estereotipo, no exageran las poses. «Las fotos más hermosas son las que se hicieron a los salvajes en su lugar natural. El salvaje siempre planta cara a la muerte y afronta el objetivo exactamente igual que a la muerte. No es farsante, ni indiferente. Posa siempre, da la cara cuando el objetivo no capta esa pose, la obscenidad provocadora del objeto ante la muerte; cuando el sujeto se vuelve

cómplice del objetivo y también el fotógrafo se vuelve subjetivo, ha terminado el gran juego fotográfico». Estas apreciaciones de Jean Baudrillard son perfectamente aplicables a la sencillez que aparece en los trabajos de los fotógrafos antes citados. En este caso no se busca la elegancia, ni el abandono, ni la sensación de naturalidad, características todas ellas de los gustos aburguesados a la moda de una clientela que buscaba en el retrato de estudio, siempre tratado con un cierto amaneramiento y cursilería, una cierta legitimación social.

Dentro del mundo del retrato, el trabajo realizado en vivo por la gente apenas tenía cabida, excepto cuando se pretendía buscar una cierta idealización de la persona. El trabajo, como tal, no representaba desde el punto de vista fotográfico ningún interés social en esta época, de ahí que la mayoría de las veces apareciera la gente posando en sus lugares de trabajo, como en las fotos de Fernando Paillet. Estas poses eran debidas, en cierta medida, a imperativos técnicos, por la lentitud de las emulsiones que alargaban los tiempos de exposición. Y como no hay mal que por bien no venga, esto contribuía a dar la impresión de que existía una cierta complicidad buscada, intentando así plasmar mejor la relación que existía entre la persona y su entorno de trabajo. Los espacios donde trabajan, cobraban así tanta importancia como las personas. Por último, en lo que se refiere a los retratos en grupo, la pauta a seguir en la colocación de las personas, era la que tradicionalmente se imponía por las convenciones sociales de la época, siguiendo el esquema que tradicionalmente tenía asignado cada miembro de la familia, creando estereotipos que encontramos en diferentes fotógrafos.

Si tuviéramos que escoger una figura que resumiera en su obra el conjunto de géneros e ideas que acabamos de enumerar, sin duda alguna nos pararíamos en Manuel Álvarez Bravo, considerado como el padre de la fotografía mexicana. Él es el vivero a donde irán a buscar su inspiración buena parte de los fotógrafos latinoamericanos. La fotografía mexicana, hasta la llegada de Álvarez Bravo, se contentaba, en general, como decía André Breton, «en revelarnos un México por el ángulo fácil de la sorpresa, como si fuera la mirada de un extranjero». En él es en quien mejor se hace la unión entre el realismo poético de la «parábola óptica», de los ojos vistos al revés, mirando la realidad del «obrero asesinado», pasando por el mundo onírico de la «buena fama durmiendo». La preocupación por todo el mundo que le rodea la había heredado, de una forma inconsciente, de quien había sido su maestro, Hugo Brehme. Sus fotos sugieren y abren muchas posibilidades de interpretación, en cierta medida debido a sus títulos, que él considera parte importante de la fotografía. En sus fotos se hace patente que «la cara de la realidad / la cara de todos los días / nunca

es la misma cara...La realidad siempre tiene otra cara / la cara de todos los días / la que nunca vemos / la otra cara del tiempo...» Esta sería la mejor síntesis que Octavio Paz podría hacer de sus fotos.

Documentalismo social

Esta tendencia fotográfica tiene una clara orientación política, económica y de crítica social. Todo conflicto genera una serie de imágenes fotográficas que se usan como denuncia, ante la falta, muchas veces, de información o desinformación por parte de la T.V. Robert Cappa ya presentía el peligro que podría suponer la televisión para el fotoperiodismo. Pero en estos países donde la televisión está controlada por el poder, la única forma de denuncia que existe muchas veces es a través de las imágenes fotográficas. La imagen se usa como arma de propaganda.

Debido, en parte, a esta desinformación, existe un documentalismo periodístico nacido a raíz de la censura imperante en el mundo de la prensa, que da origen a trabajos que se convierten muchas veces en una obra colectiva coordinada por un comisario, a la hora de hacer una selección y plasmarlo en un libro o en una exposición. Estoy hablando de trabajos como los de *Chile desde dentro* comisariado por Susan Meiselas y que no estaba presente en *Canto a la realidad,* el trabajo de PANATECA de El Salvador comisariado por Katy Lyle, el trabajo recogido en un libro sobre la revolución en Nicaragua, *La Década de la revolución,* donde se encuentran las imágenes de Claudia Gordillo, o el trabajo de diferentes fotógrafos argentinos que, al no poder publicar sus fotos en su país, lo hacen a través de la publicación de un libro, *Democracia vigilada,* en la colección Río de Luz del Fondo de Cultura Económica de México. Otras veces, trabajos como los de los periodistas venezolanos Sandra Bracho, Oswaldo Tejada y Francisco Frasso, ni siquiera salieron a la luz pública. «Mis fotos no se publicaron para no «desestabilizar» y aún están esperando (Sandra Bracho). Como diría Teresa Boulton, estos trabajos se convierten en la «estética de la memoria y de la huella». Muchas de estas fotos que se censuraban, se publicaban con un recuadro en blanco donde no existía imagen y con un pie de foto explicativo de lo que debiera figurar en la foto, si se hubiera publicado. Las palabras estaban permitidas pero no las imágenes. A pesar de que la censura sigue, posiblemente, existiendo en la conciencia de los editores, de los directores, subdirectores, jefes de redacción, de información, de sección de algunos medios de comunicación, los trabajos de Evrando Teixeira sobre los estudiantes o la miseria en las fabelas, los de Cinthia Brito sobre los niños de la calle, los

de Juca Martins sobre las protestas populares contra el costo de vida, que van también en esta línea de denuncia social, corrieron mejor suerte al ser publicados. Todas las imágenes giran alrededor de una idea homogénea coherente y pueden considerarse como trabajos de autor que se hacen en principio para ser publicados de inmediato, con una finalidad clara, que es la de dar a conocer estos conflictos, utilizando la cámara como una agresión, como decía Susan Sontag, no sólo con el objeto fotografiado sino también con la persona que la mira, sensibilizándola y haciéndola reaccionar. La fotografía, en este caso, se convierte en un instrumento de poder, siempre con una clara finalidad de denuncia. En la medida en que en la televisión sólo vemos lo que quieren que veamos, la fotografía es el único instrumento al alcance de las personas que quieren dar a conocer esos conflictos y que tengan una cierta difusión. «La fotografía produce un choque en la medida en que enseña lo que no se ve», como también afirma Susan Sontag: pensemos en la influencia que tuvo en el desenlace de las guerras de Corea o del Vietnam y en la manipulación que se hizo de ella en la guerra del Golfo, al cerrar las fronteras, convirtiéndola en una guerra sin imágenes. La fotografía en América Latina es aún hoy el único instrumento de denuncia que poseen muchas clases sociales que quieren cambiar los valores de la sociedad establecida.

En tiempos de inestabilidad social, en momentos críticos, no hay tiempo para la creación personal; la única salida es documentar la realidad aunque muchos de estos trabajos se conviertan, según los propios fotógrafos, en «una especie de exorcismo que se lleva a las almas de los muertos sin ni siquiera ser trabajos de denuncia». De ahí que la fotografía de prensa se convierta en América Latina, muchas veces, para muchos fotógrafos, en la única fuente de creación y de denuncia al mismo tiempo.

Mención aparte merecen los trabajos de TAFOS (Talleres de Fotografía Social de Ocongate, Perú). En Cuzco, uno de los distritos más deprimidos de la sierra del Perú, la crianza de la alpaca es para la población el único producto que les permite subsistir, pero los bajos costes conducen inexorablemente a los indígenas a la miseria. Su objetivo primordial es la lucha por la supervivencia para alcanzar «el tope máximo» de calidad de vida. Los campesinos forman comités para la venta de la lana y para el respeto de los derechos humanos. Ocho miembros de este comité formaron el Taller de Fotografía Permanente (talleres que después se extendieron por todo Perú), y usan la cámara fotográfica como un arma para educar y para denunciar afuera lo que pasa adentro. Campesinos, mineros y pescadores, dentro de una población analfabeta, usan la imagen, conscientes de que «comunicación es igual a poder», y que a través de ella puede llegar su liberación de la dependencia de la sociedad capitalista que los oprime.



Al lado de estos trabajos aparecen los proyectos con claras connotaciones políticas. Toda la historia de América Latina está vinculada a movimientos de involución. La guerra, la muerte y el dolor son temas tratados de una forma exhaustiva por la fotografía. A los trabajos de Agustín Casasola, los más recientes de Korda y de Raúl Corrales, vinculados a las alegorías revolucionarias que pretenden resaltar el carácter épico de las personas, dignificándolas y resaltando su orgullo y su valor, creando a través de ellos toda una simbología mítica, se unen los trabajos de Mario García Joya (Mayito), Mª Eugenia Haya (Marucha), los de Tito Alvarez, los de Ramón Martínez (Grandal) que pretenden reflejar la vida en Cuba tras el triunfo de la revolución.

Existe también otra tendencia con carácter más analítico, donde existe una clara intención de crítica social, dotada de una cierta cotidianidad. Así la ciudad, sea México,Valparaíso o Bahía, va a ser analizada y abordada desde diferentes aspecto en los trabajos de Pablo Ortiz Monasterio, Sergio Larraín y Miguel Río Branco. Un tema tan candente como la desertización del Amazonas, a causa de la tala de árboles y de los incendios provocados, va a ser denunciado por Marco Santilli en uno de sus trabajos más recientes, para concienciar a las gentes. Por último, los trabajos más actuales de Sebastião Salgado, y que no están presentes en este libro, siempre con un cierto tono épico de epopeya humana, pretenden también estar al lado de las clases menos favorecidas. La finalidad de trabajos como «El Sahel al final del camino» o «Trabajadores», donde recoge la vida de una clase que desde la época de la revolución industrial siempre estuvo explotada y que dependía y depende aún del esfuerzo de sus propias manos es, según sus propias palabras, crear un mundo nuevo, revelar una vida, recordar que existe un límite, una frontera para todo sueño humano. Moldear con las manos el mundo, revelar con ojos la vida, recordar en sueños aquello que vendrá.

En resumen: todas estas fotografias que yo enmarco dentro de un documentalismo social, tomado este término en sentido amplio, tienen una clara finalidad: sensibilizar a la gente para intentar recuperar al máximo la dignidad humana, perdida por la opresión política y cultural de las capas sociales más desfavorecidas, que casi siempre recae en los indígenas. Estas fotografías «están hechas para mostrar que no vivimos en el mejor de los mundos» como decía Buñuel cuando se le preguntaba por el objetivo final de sus películas.

Fotografía escenificada

Aunque en las fotos etnográficas tenemos la impresión de que en algunas de ellas existe una cierta escenificación, la fotografía propiamente

escenificada tan en boga en Europa en los años 80 va a cobrar en la fotografía latinoamericana una gran fuerza en esta época también. Podremos ver dos tendencias, una que va a la búsqueda de esa identidad como pueblo, como lo hacía la fotografía etnográfica, profundizando en sus raíces y presentando imágenes que son «reales como el mundo que nos rodea o tan reales como nuestra imaginación» como decía Gerardo Suter. Esta fotografía escenificada con manipulaciones un tanto barrocas, mezclando a veces simbología cristiana y panteísta, pretende también presentar las esperanzas y desesperanzas de un pueblo. En esta línea podrían ir los trabajos de Luis González Palma o Cravo Neto o los del propio Gerardo Suter. Existe otra tendencia que, partiendo de un estudio analítico de la sociedad, es menos comprometida socialmente y se va hacia una ocultación de la realidad y parte al encuentro de una simbología mucho más hermética. Esta escenificación es mucho más intimista y personal y en esta línea van los trabajo de los venezolanos Alexander Apóstol y Nelson Garrido, o el del mexicano Rubén Ortiz, ausentes también en esta recopilación de la fotografía latinoamericana.

Pero dentro de esta fotografía escenificada y construida no podemos obviar el debate que existe hoy sobre la fotografía digital y que tiene en *Canto a la realidad* una escueta presencia con dos fotos del mexicano Pedro Meyer. En estas imágenes se puede hablar también de imágenes escenificadas, de imágenes construidas, aunque se llegue a ellas por otros procedimientos a través de imágenes computerizadas. En los Encuentros de Fotografía Latinoamericana, celebrados en Caracas el pasado año, se abordaron en varias ponencias los temas relacionados con la fotografía digital. Uno de los grandes defensores del uso de esta nueva tecnología fue el propio Pedro Meyer. Él la considera como una de las grandes revoluciones que se han llevado a cabo dentro del mundo de la imagen. Partiendo, muchas veces, de imágenes antes tomadas por medios fotográficos «puros», manipula las imágenes, construyendo una nueva realidad. Haciendo hincapié en la idea de que la *Revolución Digital* va a volver obsoleta la mayoría de las cosas que hemos aprendido antes, sugiere, para no quedarse rezagados, ir introduciendo estas innovaciones dentro del campo de la educación por la fotografía, cambiando las mentalidades para adaptarlas a este medio. Los cambios que se van a generar, facilitaran la circulación de la fotografía, idea que por otro lado fue y es una de las grandes preocupaciones de la fotografía latinoamericana expuesta en estos encuentros, modificarán el contenido de la fotografía tradicional y alterarán los costos de producción: «Espero que resulte obvio que la fotografía basada en procesos químicos es algo que podemos confiar a nuestros departamentos de conservación de archivos y monumentos históricos...»

«El cuarto oscuro es ahora electrónico y a plena luz del día». La interdisciplinariedad con otras materias, video, literatura, teatro, diseño.., etc., estarán a la orden del día.

El historiador y fotógrafo Pedro Vázquez, por el contrario, sin oponerse totalmente a «este medio nuevo que invade la fotografía», alerta sobre todos los problemas que esto puede acarrear, complejos problemas de tipo ético-jurídico, debidos en parte a la facilidad con que se podrán manipular las imágenes. Por otro lado, el hecho de adulterar o crear falsas imágenes iría contra la esencia misma de la fotografía, que es la de convertirse, a partir del momento en que se hace, en un documento histórico. Esta noción desaparecería completamente.

El paso del soporte químico al soporte digital supone, para otros, la instauración de un nuevo orden figurativo que crea nuevas imágenes y nuevos conceptos. En contra de Pedro Meyer, otro de los ponentes, Antolín Sánchez opinaba que la «fotografía tradicional va a sobrevivir al surgimiento de la fotografía digital, tal como la fotografía no significó el abandono de la pintura ni la televisión acarreó el fin del cine. La experiencia enseña que se crean nuevos espacios expresivos, los cuales a su vez interactúan, enriqueciendo el arsenal de medios visuales». Ante este fervor tecnológico, la mayor preocupación para los fotógrafos es la de no caer en la trampa, dejándose atraer por esta suerte de «caleidoscopio fatuo, donde el regodeo en los recursos técnicos y el juego nos haga olvidar la capacidad expresiva de la fotografía».

Posiblemente, en este rápido esbozo del estado actual de lo que fue y es hoy en día la fotografía latinoamericana, nos olvidemos de ciertos aspectos en un momento en que la fotografía progresa por nuevos caminos a nivel teórico y se abren nuevas investigaciones técnicas que pueden hacer variar sus planteamientos conceptuales a la hora de abordar la realidad. Sin embargo, éstas podrían ser las líneas maestras alrededor de las cuales podrían trazarse las coordenadas de toda una historia gráfica, que en buena medida es fiel reflejo de unos países que han luchado y luchan por conseguir su autoafirmación como pueblo. A lo largo de toda la historia de la fotografía latinoamericana, se puede apreciar la búsqueda permanente de «la realidad de un canto» que por un lado reivindica la propia cultura de un pueblo, tratando de recuperar su propia identidad que se siente agredida, y por otro reivindica también el poder acceder a unas cuotas de progreso y de justicia que hoy por hoy aún se les niegan.

José Luis Suárez Canal

La balsa de la Medusa

Número 34 1995

REVISTA TRIMESTRAL

W. Benjamin, *El circo de Ramón.* **J. M. Marinas,** *Paisaje primitivo del consumo.* **J. M. González García,** *Los riesgos de la autenticidad.* **O. Mandelstam,** *Del «Coloquio sobre Dante».* **V. Bozal,** *El cubismo bien temperado.* **J. Á. López Manzanares,** *Ortega entre las «fieras».* **I. Á. Puente,** *La imagen del movimiento: Danza fotografiada.* Notas: **E. de Diego,** *Que el Papa viene a verte.* **A. de Prada García,** *De lenguaje y poder: sacerdotes y letrados.* Libros: **J. L. Molinonuevo,** *Naufragio con historiador.* **J. I. Velázquez,** *Aragón: El estilo de la subversión.* **G. Volland,** *Ocasiones perdidas: Las pinturas de pequeño formato de Goya.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.



Para recuperar los nombres

Sobre la poesía de Jorge Riechmann

El poema que abre y da título al primer libro de Jorge Riechmann, *Cántico de la erosión*[1], contiene ya claramente el lugar existencial de todo el razonamiento de su obra posterior, y también los primeros sonidos de su opción léxica *fuerte.* El espacio existencial podría asimilarse al barroco, sobre todo como una manera de conocer la vida, menos como postura práctica que se desprende de ahí: la continua labor interna de la muerte se comprueba y anota desde un explícito vitalismo, afirmado casi con energía proselitista: «Beso a beso la vida / desnudará mi calavera», «ley de la luz humana. / Boca sin reconciliación que soplo a soplo / prende fuego a mis días».

Tras esto, el poema siguiente define el núcleo del título: «Erosión. Parentesco de los fenómenos que destruyen la fertilidad de las tierras, la vitalidad social y mi propia identidad de persona libre»; así, en tono de aforismo, se perfila el magma que circulará a través de toda esta obra: conocimiento barroco y confeso vitalismo, denuncia de las agresiones ecológicas y compromiso político, abanico de lenguajes, voz individual y voz colectiva. Del mismo modo, el último libro, *Baila con un extranjero*[2], se desglosa en una estructura de tres partes: la primera reflexiona sobre la biografía e intermitentemente la relata; la segunda colecciona «elogios» que van desembocando en el amor; la tercera practica la denuncia política. Y las tres resultan, de manera completa, continuas y acordadas, e incluso por momentos intercambian su material.

De principio a fin, se confirma este entramado complejo y coherente que es el mundo de Jorge Riechmann. En este artículo se tratará de tender algunos hilos que lo recorran, pero sólo como artificio pueden considerarse separables; así, las reiteraciones entre hilo e hilo serán difíciles de evitar, mostrarán tal vez la densidad del objeto.

[1] *Jorge Riechmann,* Cántico de la erosión, *Premio Hiperión, Hiperión, Madrid 1987. En adelante, citado como* CE.

[2] *Jorge Riechmann,* Baila con un extranjero, *Hiperión Madrid, 1994. En adelante, citado como* BE.

La política. Acerca del realismo

Esta poesía puede leerse como una peculiar —y también contundente— reivindicación del *realismo,* en una vía que recuerda la dibujada por Brecht: la palabra *realista* es un producto histórico, ideológico, analizable y susceptible de crítica y cambio; no es una materia al margen del tiempo —«El concepto de *realismo* se ha presentado muy circunscrito, casi se tenía la impresión de que se trataba de una moda literaria con reglas sacadas de algunas obras escogidas arbitrariamente. (...) Copiando el estilo de estos realistas, no seríamos más realistas»[3].

No hay, para Riechmann, un modo unívoco de entender las relaciones entre palabra y realidad, aunque acepte de principio el funcionamiento de una *referencia.* La poesía prolonga la realidad o propone realidades paralelas o establece intersecciones con unos u otros mundos; más que un espacio determinado, la actitud realista busca en ciertas zonas de contacto, «las superficies donde literatura y realidad se rozan»[4]. Zonas de contacto que, por su mismo carácter inestable, por la demanda de una investigación que conllevan en sí, llaman a la libertad. No es otro el propósito brechtiano: dinamitar las tentaciones del dogma, abrir esta postura a todas las voces, leer el poderoso realismo de Joyce o Kafka o el que contienen los *montajes* de Dos Passos, del mismo modo que Riechmann lo leerá en Breton. «Todo aquel que no tiene prejuicios formales —escribe Brecht—, sabe que la verdad puede encubrirse de muchas maneras y debe ser dicha de muchas maneras. Que se puede provocar indignación por situaciones inhumanas de muy diversas maneras, mediante la descripción directa en forma patética y en forma objetiva, mediante la narración de fábulas y alegorías, en chistes, con hipérboles»[5].

Complejas capas se desprenden de un análisis realista de este tipo; puede verse, por ejemplo, cómo se relacionan en Riechmann el tiempo y los movimientos sentimentales.

El pasado del que procede la realidad se formula de manera inusualmente clara: «Soy de la España derrotada en 1939 y vuelta a derrotar en 1975-78» *(PP).* En esta referencia se insertan las coordenadas biográficas y cronológicas de un *yo,* que además manifiesta una toma de partido política. Pero esa fijeza no se mantiene ni un momento: Riechmann pasa por la desmitificación —«no hay, no habrá hermosura en la derrota» *(CE)*—, pues asumir la posición propia no significa idealizarla ni tratar de contagiarla de otros discursos; continúa debatiendo las diferencias entre *derrotados* y *vencidos,* y luego acaba situándose —sociológicamente y a pesar suyo— entre los vencedores, en un titubeo que no lo descubre inconse-

[3] *Bertolt Brecht,* El compromiso en literatura y arte, *traducción de J. Fontcuberta, Península, Barcelona, 1973.*
[4] *Jorge Riechmann,* Poesía practicable (Apuntes sobre poesía, 1984-1988), *Hiperión, Madrid, 1990. En adelante citado como* PP.
[5] *Bertolt Brecht,* op. cit.

cuente, sino tanteando un terreno lleno de pliegues y trampas; y, por fin, reconoce el fracaso en un punto al que no se puede poner fecha —«No se alcanzan las metas: / se las ha dejado atrás / sin advertirlas»[6]—, pues parece constituirse en norma existencial.

La derrota, así, se encuentra atrás, es negada, se encuentra en todas partes. La mención de la nostalgia, en cambio, permite concretar algo más las medidas temporales. Es, sobre todo, la nostalgia «hermana tullida del deseo» *(CE)* y las relaciones que propone con el pasado son siempre falsas; las únicas posibles son las del conocimiento. El *deseo* crea las suyas sólo con el presente y, en la intensidad que le imprime, puede asomarse al futuro. En esa escala de tiempos, dos aparecen como virtuales —en el conocimiento o la huella de la intensidad— mientras que sólo es real el presente, el tiempo deseante: «Sea / la desolada quimera del presente / nuestro empeño imborrable» *(CE).*

De nuevo, parecen surgir contradicciones de este razonamiento: sólo el presente es *real,* pero es *quimera;* el objeto del deseo está vacío, *desolado,* el deseo se ejerce a la contra: lo que crea un aura de futuro es el deseo de borrar, de destruir lo que existe; el presente se gana su estatuto de realidad al hacerse *quimera* en la resistencia y la no aceptación.

La forma en que se alude a este nudo evoca la conocida imagen del *angelus novus* de Klee en palabras de Benjamin: su cara está vuelta al pasado, a la catástrofe de la historia, pero una tempestad —el progreso— «lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo»[7]. En cambio, la imagen de Riechmann cambia los términos: toma nota detallada del conocimiento sobre el pasado y de los desiertos actuales y se conmueve con ellos; pero se esfuerza en volver hacia otra parte la cara, decirles *no,* caminar: «¿cuántos soportan la tensión desgarradora de una elegía con el rostro vuelto hacia adelante?» *(PP).*

Poco puede encontrar ese *rostro,* en su ejercicio gramsciano de «pesimismo de la inteligencia y optimismo de la voluntad» *(PP),* y por eso las formas de la *esperanza* son tan frágiles en esta poesía, tan necesitadas de una mirada cuidadosa y tierna para no dejar de ser perceptibles. Frágiles y fiadas a un tiempo que sólo engañosamente parece futuro, pues se vislumbran como modo de exprimir cada mota de vida que ahora se va encontrando —«he aprendido a vivir / apostando mi esperanza provisional / a un reflejo de sol sobre las aguas»[8]—, o se ensueña este presente como un extraño futuro, en que lo que apenas existe ahora podrá hallarse cristalizado y roto como fósil —«una mano cortada va juntando / fragmentos del trilobites esperanza» *(MM)* Enredados al máximo los tiempos otra vez, la tensión y la conciencia de la nada.

[6] *Jorge Riechmann,* Material móvil, *Colección Durendal, Libertarias, Madrid, 1993.*

[7] *Walter Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», en* Angelus novus, *traducción de H. A. Murena, Edhasa, Barcelona, 1970.*

[8] *Jorge Riechmann,* El corte bajo la piel, *Premio Feria del Libro de Madrid, Bitácora, Madrid, 1994. En adelante citado como* CBP.



Sobre ello, se leen frases reveladoras en *Poesía practicable:* «Hoy apenas resulta ya posible decir nuestra esperanza sin incluir siempre, en la misma frase o en el mismo verso, la amenaza contra nuestra esperanza. / En un mundo como el nuestro es imposible escribir un poema de amor que no sea al mismo tiempo un poema de angustia». Las contradicciones, los pliegues de las cosas contra / sobre sí mismas no proceden de ninguna peculiaridad de la elaboración conceptual, ni tampoco de un posible *razonamiento poético* que no necesitara coherencia. Están en la realidad, son su médula. En los objetos y en los ojos. En la trama de movimientos que suele llamarse *mundo.*

Las contradicciones son la materia del *realismo.* Se van encontrando de este modo continuo porque están en el propio lenguaje, cuando se le aborda con la limpieza de la exactitud. «Las palabras / maravillosamente / incapaces de compromiso»[9], escribe Riechmann, es decir, con «el riesgo / de abrasarse en la resistencia de las cosas». Percibir esto, encontrar palabras que lo perciban, remite quizá al viejo saber de la dialéctica; pero ésta no es ya movida por ningún motor *inmóvil,* del Espíritu o de la Historia, sino que se mueve en libertad. Es un pensamiento de construcción, pero no tiene centro. El *realismo* busca las mismas condiciones en que la realidad se constituye.

La realidad se constituye ahí y también, en ese mismo balanceo, lo hace la actitud del poeta: «la confusión en el polo de la mentira es simétrica de la confusión en el polo de la verdad, y ambas se resuelven en una dolorosa *crispación hacia la veracidad*»[10]. Riechmann escribe una poesía militante y asume en ella el carácter contradictorio de todas las cosas; el voluntarismo, entendido de la manera más positiva, sustituye a cualquier dogmatismo; la búsqueda permanente, a la poseída certeza. La continua energía tonal no es la de quien impone, sino la de quien se impone a sí mismo una norma de conducta y la observa con convencimiento. Poesía como ética.

Un poema de *Cántico de la erosión* se titula: «Del mundo, tal como es —escribe Adorno—, nadie puede aterrarse suficientemente», y esa utopía negativa, ese empeño de conseguir la cota adecuada de terror frente al mundo, compone una afirmación paralela de aquella *crispación hacia la veracidad.* La parálisis contradictoria de las cosas desemboca en lo que podrían llamarse *aporías* del racionalismo de fin de siglo: nada parece ocurrir según la razón y ello en nombre de la razón.

Hurgar en esta herida, en la emborronada simetría de los *polos* ideológicos, defender la razón contra la razón, son las vías de acercamiento a esa *veracidad* y a ese *terror.* La idea de Riechmann parece ser ésta: que sólo una palabra atravesada de repugnancia y miedo puede dar cuenta de unas

[9] *Jorge Riechmann,* 27 maneras de responder a un golpe, *publicado conjuntamente con* Material móvil, *ed cit. En adelante citado como* 27.

10 *Jorge Riechmann,* Cuaderno de Berlín, *Hiperión Madrid, 1989.*



tramas sociales que crecen de modo monstruoso. Su emblema serían los almacenes de fetos malformados por el *agente naranja,* con que los americanos rociaron Vietnam, y conservados en formol, el cruel y tierno texto que los describe; y también la mirada que se aclara de pronto y observa en otra clave lo que hay en torno: «quién confundiría con un hombre ileso / a un desollado cubierto con su piel» *(MM).*

El constante análisis político de Jorge Riechmann[11] no recurre a medias tintas acerca del origen de esos monstruos: «la vieja bestia / donde los medios de producción son propiedad privada» *(MM),* la sociedad burguesa y su aparato capitalista, y también el aplastamiento del Sur por el Norte, las orquestas del hambre y la tortura. Poco tiene que hacer esta poesía entre los valores hoy dominantes; lo que ofrece es una lectura insoportable para la proteica variedad de adictos al *sistema.* Pero si algo rechaza con igual energía que esos valores, es el aislamiento —«no es posible una moral de uno solo»—; tender a la veracidad, resguardarse en el miedo es búsqueda de una moral colectiva que habrá de ampararse en alguna forma de *humanismo:* humanismo como restricción parcial a la actitud pesimista de la inteligencia: «No dejes nunca de desconfiar de las instituciones. / No dejes nunca de confiar en las personas» *(27).*

Poesía como ética: la moralidad se cumple en el gesto y la materia de escritura. La poesía política de Riechmann no se entiende como útil para un proyecto transformador, aunque recoja a veces ecos de ilusiones de ese carácter. El texto se cumple en sí como denuncia: simplemente decir, testimoniar, ver cómo queda escrito lo que tanto se manipula para que quede oculto, crear una burbuja de aire en la superficie helada del agua. Que existan estos libros, ese mero hecho, introduce ya un mínimo ruido en la sinfonía musical de la comunicación. Perturba.

«A los periodistas / les vendarán los ojos / y les atarán las manos a un *juke-box* / con música de bombardeos electrónicos / para que puedan informar adecuadamente» *(BE).* Y, en el control de los mensajes, pocos puntos de apoyo tan decisivos como la costumbre; la médula de la denuncia que ejerce esta poesía se dirige contra los tópicos del sentido común y de la propaganda social, que vienen a ser lo mismo; trata de mostrar que son sólo posiciones ideológicas e intereses de clases, efectos del control sostenido desde el poder. La ley del mal menor —«hacer política consiste / en elegir entre lo malo y lo peor», se cita *(CBP)*—, los medios subordinados a los fines. Así, el conflicto creciente entre democracia y capitalismo —«uno de los dos resulta atropellado / ¿Adivinas quién?)» *(BE)*—, que Riechmann zanja con una rotunda definición de la democracia como «poder del pueblo», un *pueblo* intencional y consciente, no estadístico ni sujeto a las «nuevas inquisiciones».

11 Jorge Riechmann ha publicado varios trabajos de reflexión socio-política, que constituyen el correlato teórico de este análisis: ¿Problemas con los frenos de emergencia? Movimientos ecologistas y partidos verdes en Holanda, Alemania y Francia *(Revolución, Madrid, 1991),* Los verdes alemanes *(Ecorama, Ed. Comares, Granada, 1994) y* Redes que dan libertad: introducción a los nuevos movimientos sociales *(en colaboración con Francisco Fernández Buey, Paidós, Barcelona 1994).*

Defender los principios, siempre en su *programa máximo.* No aceptar negociación acerca de ellos. «Negarse a ofrecer reconciliación» *(PP)* Porque «la distancia entre encanallamiento y dignidad humana es la que media entre un sí y un no» *(PP).*

Este rápido recorrido por los componentes de una moralidad puede dar la sensación de una postura tan rotunda que desmienta la naturaleza contradictoria de la poesía. Pero ha de recordarse que el gesto ético de escribir no actúa desde una instancia superior o ajena al mundo, sino que es gesto de vida, se identifica con la vida, fluye mínimo en su misma corriente y discurre entre las mismas riberas. Un poema que habla de una hermosa canción *(CBP),* en el contexto del libro o la obra, conlleva las mismas sensaciones que la hermosa canción en su contexto de vida, lugares mínimos que trazan infinitas redes —*redes que dan libertad,* redes en que se abisma la libertad.

Pocos momentos tan claros de esa corriente que lo lleva todo, como aquellos en que la conciencia se vive como vergüenza: de pronto, una intuición se desprende del reiterado análisis social, la del poeta que se mira y se encuentra clasificado «del lado de los vencedores» *(CBP);* no es un problema subjetivo, sino algo que se define por su puesto en una estructura productiva y de propiedad: el mismo desclasamiento, la eruptiva mala conciencia de los militantes izquierdistas de los años 60, que dejó —por ejemplo— alguna lúcida huella en los versos de Gil de Biedma y alguna menos afortunada en los de Barral. En Riechmann nada de esto se plantea en términos teóricos, sino al paso contradictorio de la corriente.

«Sé que no dignifica el sufrimiento / y sé la radical indignidad / de quienes no sufrimos» *(MM):* no se aceptan idealizaciones —la abnegación, el sacrificio— pero tampoco se puede eludir la punzada del sentimiento de culpa más agudo. Éstas son *aporías* del vitalismo, a las que se habrá de volver, los difíciles equilibrios para no perder el hilo de su aliento —«a veces no sé qué hacer con tantos hechos».

La moral sólo puede ser colectiva, pero en tales tiempos y circunstancias «la moral / es cosa de héroes» *(BE).* No hay heroísmo estridente, sino sólo aquella desgarrada coyuntura de quien canta elegías mirando hacia adelante, de quien combate todo sufrimiento y sufre por no sufrir. Esto es *el corte bajo la piel:* la superficie lisa, bien pulida y activa, presentable para las luchas sociales, de timbrada voz poética, y debajo... «no podemos verlos y sabemos que está ahi / va siendo la única cosa que sabemos». «Supura día y noche.»

La voz. Acerca del expresionismo

Los poemas, los apartados de los libros, tienen con mucha frecuencia una estructura paralela y enumerativa; parece que sea así forzoso en un



mundo donde no existe ninguna clase de esencialidad, sino sólo variadas circunstancias en las que es preciso ser tenaces, tenaces en el gesto. Es la estructura de una fidelidad a sí mismo y una «paciencia activa».

Cuentan, son fuertes los principios —como se ha comentado—, pero estos principios consisten sobre todo en una posición, en una perspectiva, más que en un contenido fijo; consisten en juzgar cada situación desde esa perspectiva, como en el clásico planteamiento leninista que aquí, sin lecturas dogmáticas, es consciente y vivo modo de analizar el mundo. Consisten en juzgar su fijeza; así, con palabras contrarias, se puede completar un solo recorrido.

«Las medias tintas son / un sospechoso enlace de contrarios radiantes» *(CB)*, de modo que las cosas deben aparecer limpias, llevadas a su extremo de sentido, y han de evitarse esos colores sucios en que desemboca la indecisión. Aun a riesgo de enseguida desmentirse, optar por la postura más marcada —«cierto que hay ansias de pureza / neuróticas. Seguro / que lo son casi todas las ansias de pureza. // Pero no lo es menos que la mierda mancha» *(27)*. Puro sin neurosis, con conciencia de contradicción.

Sin embargo, al hablar de la propia escritura, parece invertirse el sentido de los términos: «No escribo poesía pura / ni sé lo que haya podido significar poesía pura. // La mirada de la pureza es ciega» *(MM)*. Se está aquí muy cerca del célebre manifiesto «Sobre una poesía sin pureza», publicado por *Caballo verde para la poesía* en 1935, y que representó a las posturas literarias entonces más combativas, tanto en el debate poético como en el social. Ahí se busca la poesía en aquellos objetos tocados por la vida, marcados por el sudor o el uso, con la impureza de lo que realmente existe en medio del ruedo: «observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales; los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero; (...) el gesto que las manos han infligido a las cosas».

De esto se trata: de negar las posiciones sucias de indecisión o moralmente manchadas, de afirmar la poesía en lo que ensucia y mancha el curso de la vida. Las palabras no tienen fijeza, van y vienen en sus contextos, las modela el ojo, modelan el ojo.

La más palpable materialidad de la impureza en esta poesía es el continuo cruce entre lenguajes, entre dialectos sociales y literarios: la lluvia de palabras que, además de nombrar, connotan su origen, su nivel, el código en que se inscriben. El lenguaje de la propaganda ideológica y el de la publicidad, la reflexión política, lo personal y emotivo, la economía y la información, la cartilla poética... se suceden de modo armónico y sin lindes. Y también los géneros de discurso: el aforismo, el fragmento,

la zona de prosa que podría pertenecer a un libro como *Poesía practicable* en vez de a uno de poemas, la canción en la onda popular, la diatriba, el momento lírico —«de repente el olor de las mimosas / como una antorcha que respira» *(27).* El cruce de lenguajes se establece en realidad entre dos voluntades igualmente tensas: la de expresión y la de comunicación.

Según se afirma el peso creciente de la militancia social, se desarrolla un mecanismo de *imitación de hablas:* el enemigo y sus víctimas van siendo colocados delante de sus espejos verbales, que devuelven su imagen multiplicada; así, se insiste en reivindicar la responsabilidad de los discursos. Pero también pueden aparecer imágenes de estirpe surrealista que persiguen la percepción del absurdo o del dolor impotente en el envés del no-lenguaje. «El poeta, como buen buzo, tiene que saber sumergirse a profundidades diferentes» *(PP).* El libro de poemas es lugar en que se afinan lenguajes hasta confluir en voz.

Yuxtaposición de hablas, pues: lírica expresionista y razonamiento aforístico, metáfora irreductible y sintaxis contundente de la prosa. Y, entre ellas, el haz luminoso, como de foco, de la ironía; la parodia, el sarcasmo, el subrayado irónico son elementos tonales que no producen ambigüedad, sino que manifiestan intención. La ironía es una fórmula del pensamiento más sencillo y directo—«los hay que no mueren nunca/ porque ya están muertos» *(27)*—, la que recuerda que todo es problema de perspectiva.

A menudo, los libros de Jorge Riechmann se estructuran en series sin desarrollo lógico ni narrativo; núcleos conceptuales y emocionales, expansiones, calas... sin una pauta fija. Su hilo es ambiental, es una temperatura, como lo pueden ser las curvas del ánimo en el curso de la vida cotidiana; *fiebre* llama el poeta a la escritura o propone esta imagen que se le puede transferir: «el agua densa en este río / de márgenes violentas» *(27).* Es de esa manera ardiente y líquida como la poesía ejerce su función unificadora, antídoto único para escisiones, sutura única de mundos en que se restituye una realidad de otro modo imposible—«es una disciplina de la presencia. La remisión inacabable del allende al aquende» *(CB).*

Al margen de lo ya dicho acerca del *realismo,* surge así una proximidad llamativa entre lo poético y lo real, como si el logro de una lengua, de una escritura, hubiera de ser por fuerza logro también de realidad. Y en pocos lugares se vive tanto esta lección como en el territorio expresionista.

La poderosa capacidad reveladora de las imágenes expresionistas —«como si el cuerpo amado más que el sol / (...) / súbitamente / ladrase / hacia adentro ladrase» *(CE)*— crea un nivel al que no accede la paráfrasis, del que sólo queda el impacto. Esa fuerza coincide con el tipo de gesto que exige Riechmann: «no ofrecer imágenes de reconciliación, sino enconar la



herida de ser hombre» *(PP)*; enconar heridas, manifestarse «no en el modo de la melancolía sino en el de la cólera» *(PP)*. De hecho, se trataría de producir una forma linguística que diera cuenta de cómo ese encono y cólera protagonizan la percepción y de cómo la modulan —«quizá sólo gracias a la distorsión / producida por la rabia consigo ver / recompuesto su bestial rostro verdadero» *(BE)*.

Inevitable aquí el recuerdo de los espejos cóncavos de *Luces de bohemia*, con la reducción a la objetividad conseguida en la suma de dos distorsiones: la del medio y la del espejo —«el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». Como en la última cita de Riechmann, la famosa escena de los espejos está precedida —arraigada— por una explosión de rabia entre los vidrios rotos de la calle —«Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas». Pocos personajes tan radicales en una opción inseparable de lo existencial y lo político como Max Estrella, cuyo ojo deformante garantiza como ningún otro el *realismo:* «Pidiendo un Valle-Inclán desde dentro. Un Valle que pasease por la España de los años 80 la mirada intensa, alucinada, suprema y radiográfica con que él examinó la España de la Restauración» *(PP)*.

La metáfora expresionista no es sino fórmula que se encuentra en el corazón de la realidad —«el interior de este silencio es rojo / como un corazón arado» *(27)*— y trata de comprenderlo de una vez, esencialmente, como este hombre bajo una cascada es «un esqueleto vivo bajo la columna de sol líquido» *(CE):* lo esencial no supone proceso idealizador, es hueso. Y cuando, a veces, surge una alucinación onírica se trata sólo de sentidos bajo una alarma para captarlo todo, siempre con los ojos abiertos —«alguien tensa los hilos de mi desamparo» *(BE)*.

«Bulbos del grito», un poema incluido en *Cuaderno de Berlín*, viene a describir con exactitud la médula de este tipo de palabra expresionista: «Palabras / como ojos que se abren / en el centro del cuerpo y de la tie rra. // Ojos adelantados, exentos, dolorosos / como una quemadura / en el centro inmediato de la carne». Tránsito entre palabras y ojos en un círculo que remite siempre a la carne, a su conocimiento y a su herida. Palabras que preceden a una voluntad de discurso y, cuando éste surja, lo nutrirán de materia; poder perceptivo de la palabra misma. Palabras-sentidos. Carne sensorial.

Cuando, en algunos libros, no se recurra a acentuaciones léxicas o metafóricas extremas y se sienta algo próximo a una recuperación del lirismo, será porque se encuentre un nuevo poder que extrae de la lengua más sencilla parecidas intensidades; y entonces se mezclarán ambos tonos, «alianza / del fulgor y el silencio» *(BE)*. En todos los casos, la

desembocadura en la realidad habrá así de entenderse como «conversación con la vida» *(PP)*. El hueso, la brasa.

El cuerpo. Acerca del vitalismo

La primera parte de *Material móvil* se titula «El resplandor del cáncer», y esa imagen en buena medida se convierte en un símbolo total de la historia y la situación del hombre —«sembrábamos / rutilantes bulbos / de cáncer escarlata»—; pero es necesario notar que el simbolismo desagua en la misma corriente que la continua preocupación por el cuerpo. Las imágenes circulan —«para el horror / no hay palabras. / Aurora desventrada en la frontera / entre cloaca y glaciar»—entre la metáfora y las descripciones referenciales, y desde esa lógica de confluencia recorren los corredores y encrucijadas del sentido.

El cuerpo y todo su campo de significados funcionan en esta obra como una clave a la que dirigirse para entender o explicar cualquier tipo de cuestiones: desde el contraste entre la opresión de los indígenas y el traslado de su artesanía a los museos, a la estructura de las ciudades como «laberinto intestinal de calles» *(MM)*. La vida es un único curso, cuyas aguas son amor o servidumbre o cualesquiera otras, sin límites ni clasificaciones; por todas partes se extiende la masa amorfa de la vida cotidiana y, como en la iconografía renacentista, aunque invirtiendo la luz, el microcosmos de cada cuerpo es el perfecto mapa del mundo. Ésta es la abertura por la que entra la voz para hablar —en lo amoroso o en la enfermedad— siempre hacia el interior y hacia fuera.

Pero a la hora de referir cada vida concreta domina el peso de una incertidumbre. Las vidas son tantas —reales, imaginarias, negadas, discontinuas— que el poeta no consigue inventariar las suyas propias, apenas conoce algo de algunas y de otras que le rodean. Así, en *Baila con un extranjero*, la sucesión de poemas titulados «Curriculum vitae» se van numerando en un guiño contra la burocracia académica y otras burocracias; en ellos, la mirada hacia atrás y hacia dentro sólo tiene sentido como análisis, como valoración crítica, nunca como materiales para fijar un modelo de vida o tampoco un modelo de *yo*. Cada paso aparece arbitrario, cada recuerdo está al borde de sentirse ficticio: todo actúa contra el mito de una esencialidad del sujeto. Así, «sólo en ese / inacabamiento de raíz/ reconozco algo que podría ser un yo» *(BE)*, o sólo en el amor se identifica un mundo asumible y con contornos.

Sin *yo*, queda el cuerpo: un grumo insoluble a todo pensamiento, como una puerta que nada más se abre en la voluntad y el deseo; desde este

lado, la enfermedad y la muerte son instancias últimas de toda concepción de la realidad, la que también se manifiesta en el llanto o el goce amoroso, el hedor de algunas glándulas, el irreductible horror físico. Eso queda intocado, la razón gira en torno.

Con ironía completa Jorge Riechmann el fin de los mitos. Los nepalíes dicen «saludo a los dioses que hay en *tí*», y el texto se pregunta entonces: «¿Dioses dentro de mí? / En una cuarta parte de los cuerpos / los habrá eliminado el agua clorada, / en las tres cuartas partes restantes / se los habrá comido el hambre. / Corren malos tiempos para los dioses» *(MM).* El ecologismo en el Norte, la reivindicación anti-imperialista en el Sur: ironía. El alma es el cuerpo.

El alma es el cuerpo. «Los animales mueren: no para instituir signos» *(BE).* La lectura de la muerte está en la raíz de los primeros poemas y crece a medida que se juntan libros; pero siempre es una pieza más de la voluntad realista. Restituir la realidad entera, si es que ello pueda ser algo; encontrar en la muerte el núcleo en que cabe tomarla compacta, más allá de los discursos.

Más allá de la interpretación surrealista, puede leerse desde este lugar la imagen en que, cuando alguien acaba de morir, descubren en su carne que «habían / germinado innumerables ojos / de un azul desvaído, y en aquel preciso instante / se abrieron todos —casi al mismo tiempo» *(CB).* Desde ahí, miran. De este modo, el poema «Final» de *Material móvil,* dirigiéndose según el modelo clásico a la «Canción», le pide a ella que se instale en el ámbito de la muerte, que participe allí de la hiriente irrealidad de las visiones, que se haga de muerte y entonces madure y vuelva—«podredumbre o nieve»— con ese conocimiento. Con esa perspectiva.

En medio de la confrontación entre discurso y realidad, en medio de la afirmación del cuerpo como vida, se lee en *Cuaderno de Berlín:* «Llamo corazón a lo que se emparenta con la llama. Y, en consecuencia, inevitablemente, con la ceniza». El tópico alumbra un bifronte y claro *vitalismo,* donde tienen cabida la presencia sin pausa del *corte bajo la piel* y también un tenaz, concienzudo y estremecido grito de *carpe diem.* El último libro citado se abría con una referencia a Nietzsche, que puede aquí recogerse más ampliamente: «un decir sí sin reservas aun al sufrimiento, aun a la culpa misma, aun a todo lo problemático y extraño de la existencia... Este sí último, gozosísimo, exuberante, arrogantísimo dicho a la vida no es sólo la intelección suprema, sino también la *más honda*»[12].

Es preciso entonces deslindar en la muerte sus capas: la adherida por la tradición cristiana, que la convierte en signo de renuncia y de sufrimiento obligatoriamente asumido, y aquella otra que trata de pensar la vida y la muerte como momentos indeslindables de un continuo.

12 Friedrich Nietzsche, Ecce homo, *traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1982[7].*

«Han robado los nombres de las cosas. / Intento remediarlo torpemente» *(CE):* este propósito equivale al de abarcar completa la realidad: pensar la vida, recuperar los nombres silenciados. Es preciso tal vez leer así dos poemas que pueden considerarse gemelos y suponen dos de los momentos más impresionantes y hermosos de la obra de Jorge Riechmann: «Salvación del resto» *(MM)* y «Tanto abril en octubre»[13].

En el primero, se acerca con ternura al borde de la muerte de la abuela; en el segundo, el amor discurre entre las etapas de una quimioterapia en un hospital. Poemas estremecedores en que el amor y el dolor se frotan hasta mostrar su luz y sombra, su contacto y límite, y la vida aparece con toda la intensidad que le confiere la estricta supervivencia.

En otro lugar se leía: «en todo nombre hay algo irrestañable» *(BE)* y, sobre todo, «Tanto abril en octubre» encuentra la máxima sencillez en el extremo del nombrar; todo se nombra y no hay en ello *naturalismo,* sino purificación en la naturalidad de las pulsiones de la culpa. El precio del café en el bar hospitalario, el color y olor de la orina intoxicada, la carne sujetando otra carne en el umbral del desmayo y sintiendo cómo todo ello es continuo con la energía del deseo.

Es el punto en que no caben explicaciones —«el dolor nunca tiene para qué»—, sino absorber una y otra vez las intensidades de la vida mientras se registra la crónica de sus límites. Lo que quede después habrá de parecerse, por fin, a lo real.

13 Jorge Riechmann, «Tanto abril en octubre», en El signo del gorrión, *nº 5, Arenas de San Pedro-León-Valladolid, primavera-verano 1994.*

Miguel Casado

LECTURAS


OBRAS DE YRIARTE
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
LA LEYENDA DE ORO

Foto: Jos

Diana o la cazadora solitaria

Una paradoja sobre la identidad

Bajo la leyenda «Crónica de nuestro tiempo», el escritor mexicano Carlos Fuentes incluye su novela *Diana o la cazadora solitaria*, primera parte de una trilogía que será completada con «Aquiles o el guerrillero y el asesino» y «Prometeo o el precio de la libertad». *Diana* puede ser leída como un encuentro/desencuentro del autor real consigo mismo, con el «otro» y con la Historia. El personaje-narrador define este texto como una «crónica autobiográfica»[1] ya que el centro del espacio vital lo ocupa el autor real desdoblado en el personaje/narrador y en Diana. En su encuentro con otro Carlos, el autor real se identifica con el personaje-narrador o ego imaginario: «Carlos Ortiz, mi tocayo» (p. 129). La coincidencia de autor, narrador y personaje confiere a *Diana* un carácter innegablemente autobiográfico[2]. Y en tanto que búsqueda de valores, por parte de los personajes, en una sociedad degradada, esta obra también participa del carácter de biografía social[3]. El factor literario organiza, pues, la autobiografía de un novelista mediante el uso del pronombre autorreferencial «yo», aunque a nivel del mundo puramente ficticio que constituye toda narración, el «yo» que escribe sea un sujeto distinto del sujeto del autor real. El autor real se ficcionaliza, y, de esta manera, nos revela su modo de ser en el personaje. La representación de la vida del escritor se complementa con la representación de la escritura y la imaginación funciona como la facultad descubridora de lo oculto. Lo novelesco, o búsqueda de la verdad por la mentira, es lo más autobiográfico, porque en la fantasía, en el inconsciente, el autor busca su «otro», el «yo» más profundo y auténtico. El escritor no sabe, imagina, y su testimonio poético nos revela su «otredad» y la de su mundo, realidad que intenta reconstruir para dotarla de coherencia y sentido. Pero además de este deseo de conocerse a sí mismo y al mundo, *Diana* está estructurada como un diálogo que el personaje-narrador mantiene con el texto o enunciado. Y también con el lector ficticio, ya que en la autobiografía y el diario, el narrador es su propio narratario cuya participación otorga sentido al universo del relato: «El *lector* debe ser inventado por el autor, imaginando para que lea lo que el autor *necesita* escribir, no lo que espera de él» (p. 191). Esta afirmación nos remite, pues, a la dependencia entre narrador y lector ficticio dentro de una narración personal en que el personaje-narrador asume la responsabilidad de lo que cuenta. A través del texto se apunta a la activa participación del lector en la construcción de la novela, porque éste, mediante su personal interpretación, puede dar cierta coherencia a la ambigüedad del texto: «la novela no debe ser leída como fue escrita» (p. 12).

La interpretación retrospectiva que el personaje-narrador hace de su relación con Diana se inicia en 1993 y los hitos que marcan esta pasión son los dos meses que pasaron

[1] *Citamos por* Diana o la cazadora solitaria *(Madrid: Alfaguara, 1994). Los números entre paréntesis en el cuerpo del trabajo remitirán a esta edición.*

[2] *«Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje», James Olney, «Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bíos: la ontología de la autobiografía», en* La autobiografía y sus problemas teóricos *(Barcelona: Anthropos, 1991), p. 48. Carlos Fuentes (Carlos en el texto) se casó con la actriz Rita Macedo en 1959 de la que se divorció en 1969. Estuvo sentimentalmente unido a la actriz Jean Seberg (Diana Soren en la novela), intérprete de* Sainte Joan *(Otto Preminger, 1957) y* A bout de souffle *(Jean-Luc Godard, 1959).*

[3] *«Siendo la novela la búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo inauténtico, ha de ser necesariamente, a la vez, una biografía social», L. Goldmann,* Para una sociología de la novela *(Madrid: Editorial Ciencia Nueva, p. 1967), p. 20.*

juntos en 1970: la decadencia profesional, física y psíquica de Diana en 1979 y su trágica muerte en París. El conflicto de esta pasión constituye el motivo central de una novela basada en la búsqueda de un deseo o afán nunca satisfechos[4]. El «yo» es fruto de la intersubjetividad estructurada por el «otro», pues toda creación literaria supone una indagación del «otro» ya que nos sentimos fascinados por la reciprocidad o alteridad profunda. Esta otredad se manifiesta en un complejo juego especular en el que habría que destacar la relación del personaje-narrador consigo mismo, con Diana, el mundo y el texto. El novelista se transforma en su propio personaje, un doble idéntico y distinto de él mismo, y Diana representa el doble encarnado por las palabras: «Yo quisiera crear para ella un mundo mítico, verbal» (pp. 11-12). Frente a la confusa figura de ese otro encarnado por Diana, la propia comprensión del personaje se hace incierta.

El ser humano es unidad y está solo, estado de soledad que es la causa fundamental de su alienación amorosa, como se evidencia en las numerosas ocasiones en que los dos amantes pronuncian la palabra *desolé*[5]. Esta desolación, o sed de otredad, define el conflicto erótico de estos dos seres. En su presente aislamiento, el personaje-narrador realiza un gran esfuerzo para reestablecer una unidad entre el recuerdo y la ausencia de Diana y para recobrar los momentos felices que pasó a su lado. Y de esta manera la novela —narrar es, entre otras cosas, darle sentido al tiempo— se convierte en una interrogación de su propia vida, es decir, en una aventura biográfica. La narración se configura, pues, en una alianza entre lo que pudo haber sido (imaginación) y lo que fue (memoria), entre el novelista y el historiador. El personaje-narrador intenta recuperar lo transitorio amenazado por la muerte y contra esta inapelable condena del tiempo, el escritor se defiende con su obra: «Escribo para obtener una victoria pasajera» (p. 12): «Me bastaba trabajar seriamente en lo mío para no envejecer ni en diez años ni en cien. Este era el poder de la literatura» (p. 190). El personaje se niega a aceptar la transitoriedad del amor, es decir, el hecho de que el ser humano, más que el amor, crea la finitud amorosa.

El amor supone la expansión de sí mismo en el «otro», sin sometimiento por parte de ninguno, pues si trato de sojuzgar al otro, éste trata de sojuzgarme a mí. Pero el personaje sabe, o intuye, que la indagación de su «yo» ha de realizarse en el «otro». Y esto provoca un conflicto: adueñarse de la libertad del otro sometiéndolo a mi libertad. De la radical soledad del personaje surge el deseo como un esfuerzo por conquistar ese «otro yo» que parece inaccesible. Este deseo, como pasión, aspira a un bien que no posee. *Diana* se abre con: «No hay peor servidumbre que la esperanza de ser feliz», una metáfora de la nostalgia del futuro que apunta al amor como carencia y anhelo de algo: necesidad de lo que todavía no es y podría haber sido. En la protagonista Diana, la pasión amorosa no llega a realizarse, porque ésta trató de apropiarse existencialmente de cuanto le fuera posible, de entregarse pródigamente: «quería todo como forma de generosidad consigo misma» (p. 207). Este idealismo, o espíritu romántico, le conduce a una serie de frustraciones y a ocultar su vulnerabilidad representando diversos papeles: «para verse como otra, verse como verdaderamente era» (p. 157). En este juego de máscaras («Toda actriz quiere ser otra», p. 52), desdoblamiento por el que intenta encontrar su identidad, llega incluso a hacerse pasar por una negra para de esta manera establecer un lazo afectivo e ideológico más profundo con esta discriminada raza. Su amante, el personaje-narrador, adopta una actitud machista, típica del mexicano, que le impide abrirse, darse, pues para el mexicano darse equivale a entregarse, a «rajarse»: «Temía enamorarme, darle mi corazón de veras a Diana» (p. 54); «Yo sucumbí al amor, pero me reservaba un derecho de distancia, de manipulación, de crueldad» (p. 20)[6]. El amor verdadero como renuncia que exige sacrificio es incompatible con el donjuanismo del personaje: «Don Juan descubre que no está enamorado del amor, sino de sí mismo» (p. 21).

[4] *La búsqueda del yo siempre ha terminado y siempre terminará en una paradójica insociabilidad», Milan Kundera,* El arte de la novela *(Barcelona: Tusquets, 1986), p. 35.*

[5] *«A los dos nos gustaba la palabra francesa 'désolé'» (p. 42); «Ella odiaba esa palabra. 'Désolé'» (p. 46); «—'Désolé, pero somos demasiado normales.—' Désolé» (p. 55); «Perdón. 'Je sui désolé' —dije y recordé a Diana—» (p. 205).*

[6] *«El mexicano puede desdoblarse, humillarse 'agacharse', pero no 'rajarse', esto es, que el mundo exterior penetre en su intimidad... Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada', herida que jamás cicatriza», Octavio Paz,* El laberinto de la soledad *(México: Fondo de Cultura Económica, 1973), pp. 26-27.*

El enamorado transforma su ser en una imagen que se entrega a sí mismo y a la amada, y quiere dar a Diana la imagen que tiene de sí mismo. Ella lo acusa de haber estado siempre «tratando de alcanzarme, de alcanzar mi imaginación» (p. 185) y de haber suplantado la imaginación del futuro por la del pasado. Quizás el problema radique en que ambos se han imaginado como deberían haber sido, y no como realmente son: «Diana era mi enigma, pero me convertía a mí mismo en enigma de mí mismo. Ambos éramos, solamente, posibilidades» (p. 148). Carlos Fuentes, por medio de su personaje-narrador, introduce en la novela el conflicto entre la pulsión y el objeto, entre la expresión de los contenidos inconscientes y el estatus narcisista del sujeto. Y, de esta manera, el sujeto se proyecta real o virtualmente de forma impulsiva en el objeto. Este impulso en forma de erotismo se constituye en una retórica, en un ejercicio literario, según nos confiesa el personaje: «todo para mí pasa por la experiencia literaria» (p. 107). Para el personaje-narrador/autor real la sublimación opera por desexualización y la literatura se convierte en un fin sexual según nos confiesa el primero: «la literatura es mi verdadero amante» (p. 29); «trato de justificar sexo con literatura y la literatura con sexo» (p. 23). El único acto de liberación contra la transitoriedad de la vida y el vacío de la muerte, lo proporciona la literatura.

Bajo el punto de vista de la dimensión mítica, Diana constituye una creación mítica del personaje-narrador: «yo quisiera crear para ella un mundo mítico, verbal» (pp. 10-11), y esta «cazadora solitaria» (p. 192) sólo se entrega al hombre que corra más que ella, pero su amante perseguidor, haciendo gala de su donjuanismo no se entrega a ninguna. Diana, como figura mítica, integra a la mujer incapaz de reducir las contradictorias tensiones de su doble naturaleza de madre castradora y diosa de los partos. Este ambiguo personaje, a pesar de que no cree que el fin de la sexualidad sea la fecundidad, desea tener un hijo con uno de los Panteras Negras para lograr un mestizaje como desafío al puritanismo del blanco anglosajón. Como diosa lunar, Diana también simboliza el cambio, la transformación. La luna iluminó su primera muerte en su primer encuentro sexual (p. 219), pero paradójicamente fue una luna de papel que, de alguna manera, iba a influir negativamente en su vida afectiva: «Era su luna de papel, la misma que ella vio ese día mítico para su femineidad, antes de salir al mundo con una sola flecha y un arco... Sólo ella caza en soledad, esperando que la toquen por igual los rayos de la luna y la compasión del Dios caprichoso y culpable que la creó» (p. 223). Diana por amor, en un desgarrado acto de darse generosamente a los otros, se va disgregando, atomizando, muriendo lentamente de desamor. El destino le hace volver a su origen, al pueblecito al que nunca pensó regresar, para asumir su muerte. Por habérsele negado la fusión o identidad amorosa, la muerte, como soledad absoluta, representa no sólo la negación del amor, sino una forma de unión a la nada, a la eternidad. De esta manera, el sueño de la muerte apaciguará todos los sueños que no pudo ver realizados en vida.

Diana o la cazadora solitaria se configura también como un cruce del destino individual e histórico, pues el ser tiene un carácter histórico, y su situación existencial del ser-en-el-mundo se integra necesariamente en la Historia. La ambigüedad ideológica del personaje-narrador es un reflejo de la del autor real, el cual proyecta su propio destino en el del personaje de ficción. Y este personaje que encarna a Carlos Fuentes trata de suplantar su compromiso sociopolítico por un compromiso puramente estético. Su «tú» erótico se vuelve hacia la Historia no para transformarla, sino para constatar una serie de desvalorizaciones en la sociedad mexicana y norteamericana. En *Diana,* por ser una crónica autobiográfica en forma de narración personal, es posible identificar el discurso y las acciones del personaje con la ideología del autor. En la tipología que a través de este texto se nos hace del mexicano, habría que destacar la importancia que tiene la máscara con que ocultan su personalidad todos los personajes; máscara no sólo existencial, sino referida al ser mexicano, a su enigma. Las prolongadas estancias de Carlos Fuentes en Estados Unidos hacen que en su obra aparezca un México refractado en los Estados Unidos[7]. Su censura de la doble moral de la

[7] *«Hay algo aún más antiguo y petrificado en la imaginación moral de Fuentes: su cicatriz de identidad. El sentimiento de amor-odio ante los Estados Unidos le cierra cualquier comprensión intrínseca de los fenómenos latinoamericanos», Enrique Krauze, «La comedia mexicana de Carlos Fuentes»,* Vuelta, *139, junio. 1988, p. 25.*

democracia norteamericana (pp. 110-113), o su denuncia de la matanza de Tlatelolco (p. 66) más que remover las conciencias ajenas parece querer remover la propia de un escritor sospechado cuyo valor moral no llega a establecerse entre lo que piensa y lo que hace. De la lectura de *Diana* se desprende la decepción del autor real ante las posibilidades de un cambio histórico («Esta narración lastrada por las pasiones del tiempo jamás alcanza la perfección ideal de lo que se pueda imaginar», p. 15), así como un trauma de identidad de un novelista que se debate en la ambigüedad histórica provocada, en parte, por una visión distorsionada de las realidades mexicana y norteamericana. El desánimo del personaje/autor real, su *fatum* liberal, proviene de haber tratado inútilmente de encontrar su autenticidad individual en función de unos valores implícitamente asumidos de una forma abstracta y conceptual.

José Ortega

Volviendo a Schnitzler*

En 1922, Freud, que contaba por entonces con sesenta y seis años, felicita a Arthur Schnitzler con motivo de su sesenta cumpleaños. Lo hace en una carta en la que confiesa que si había rehuido el contacto más frecuente con el literato se debía a una especie de temor al doble de uno mismo *(Doppelgängerscheu)* En efecto, continúa, la obra de ambos compartiría una serie de presupuestos, intereses y resultados que le resultaban al psicólogo de «una inquietante familiaridad»[1]. El habría recibido pocos años antes misivas con el mismo objeto. Sin duda, no parece demasiado aventurado suponer que Freud al enviar aquella cortés —y frecuente en el mundo germano— felicitación, pudiera tener la sensación de enviársela a un otro sí mismo que le recordaba, con sus connotaciones preocupantes, su ya avanzada edad. Muestra inmediata de la similitud de sus preocupaciones es que Schnitzler, en su ejercicio de la otorrinolaringología, había incluso publicado en 1889 un tratado sobre *La afonía funcional y su tratamiento mediante la hipnosis y la sugestión.* Sin embargo, más tarde fue inclinándose hacia la literatura, convencido seguramente, como Georg Simmel, de que la consideración de los hechos del alma no tendría por qué reservarse a la psicología. Por su parte, Freud, en 1919, en su estudio sobre «Lo siniestro», había hecho una importante incursión en el terreno de la estética criticando a Schnitzler ante cuyo relato «La profecía» habría sufrido la insatisfacción de sentir querer ser fallidamente engañado. Según Freud, Schnitzler no habría conseguido producir el *efecto siniestro* que buscaba. El lector castellanoparlante tiene ahora ocasión de juzgar si lo logró, en cuatro relatos posteriores recientemente editados en nuestro país.

Schnitzler recoge el guante

De hecho, en 1921, Schnitzler parece aceptar el apenas velado desafío de Freud y publica *El regreso de*

* *Arthur Schnitzler.* El regreso de Casanova. *Editorial Sirmio. Barcelona, 1991. Traducción de Miguel Sáenz.*
Arthur Schnitzler. La señorita Else. *Editorial Sirmio. Barcelona, 1991. Traducción de Miguel Sáenz.*
Arthur Schnitzler. Partida al amanecer. *Editorial Sirmio. Barcelona, 1992. Traducción de Miguel Sáenz.*
Arthur Schnitzler. Relato soñado. *Editorial Sirmio. Barcelona, 1993. Traducción de Miguel Sáenz.*
[1] *Tomado de José María Valverde.* Viena, fin del Imperio. *Planeta. Barcelona, 1990. Página, 119.*

Casanova, novela en la que —me arriesgo y pongo la mano en el fuego— las conclusiones del ensayo psicoanalítico no han podido dejar de ser tenidas en cuenta. Y lo han sido —por decirlo al modo wittgensteiniano— sin que su contenido teórico sea dicho, sino mostrado. De esa manera, el relato queda enriquecido sin que se desborden nunca las fronteras entre los géneros. Ciertamente, Schnitzler expone sus propios puntos de vista, los cuales no son totalmente coincidentes con los freudianos. Pero, en mi opinión, junto a *una coincidencia temática* existen *dos líneas de influencia* del ensayo freudiano. Veámoslo. En primer lugar, la concomitancia de asuntos tratados es extensible a numerosos autores vieneses. Se trata del *interés por lo psicológico* en toda su amplitud, y con ello de la ampliación del territorio de la *estética* —así lo formula Freud— desde la limitada parcela de lo bello al interés por «las cualidades de nuestra sensibilidad»[2]. De esa manera se franquea la puerta a todo el mundo psíquico que las convenciones sociales quisieran mantener en primera instancia a raya —aunque, como es sabido, las artes, con todos los obstáculos que se quiera, le abrieron en seguida las puertas de par en par—. (Ahí están Klimt, Kokoschka o Schiele, entre los pintores; Wedekind, Musil o Kraus, entre los escritores).

Las *dos líneas de influencia* freudianas aludidas son: por una parte, el enorme peso que tiene el *tema del doble.* Por otra, el interés por provocar un efecto siniestro teniendo en cuenta las conclusiones del psicoanalista. Tratemos ambas brevemente. El tema del *doble* está englobado, en realidad, en otro más amplio: la puesta en cuestión del concepto de *identidad personal.* Tener un doble implica que el sujeto se divide, que pierde sustancia, que se pone en crisis su capacidad de autoidentificación. El doble, había señalado Freud, es una persona casi idéntica, en cuyos avatares el sujeto que se desdobla puede paradójicamente ejecutar su capacidad de autobservación. Al juzgar los actos de ese otro yo, el sujeto —afirmaba Freud— ve facilitado el ejercicio de la *conciencia.* Pues bien, en *El regreso de Casanova* aparece abundantemente el tema del *doble.* Aparece, además, en forma de *desengaño.* Podría decirse que, en sintonía con aquella *Nuda veritas* que Klimt había pintado en 1899, Schnitzler insiste en que el famoso seductor e intrigante Casanova vea su propia realidad al desnudo. En que se vea ante el desasosegante espejo que ofrecía la desnuda pelirroja. No en vano, una de las formas que toma el doble es el propio rostro sobre el que se cierne la vejez y que Casanova reconoce asombrado ante el espejo. El Casanova de Schnitzler, en efecto, anhela regresar del exilio que le mantiene alejado de Venecia. Conserva su porte, su fama, al parecer ciertos ideales, y sus recuerdos. Pero las imágenes que le devuelven sus dobles le hacen saber a través de la bruma de ese particular estado anímico al que Schnitzler denominaba *semiconsciencia (Mittelbewusstsein)* que las mujeres le miran más con curiosidad que con interés erótico; que los hombres le desprecian o le utilizan; que su único traje presentable enmascara apenas a un mendigo anciano. Es más: de nuevo Klimt con sus cuadros podría ofrecernos una imagen paralela para diversos episodios. Es el caso de la partida de cartas en la que Casanova se juega su orgullo y sus últimos ducados. En ella, confesando penuria y debilidad, dos ancianos lloriquean por sus pérdidas. Como si estuviera ante los cuadros klimtianos sobre las edades de la vida, Casanova percibe vagamente en aquellos viejos el futuro que le aguarda. De la misma manera que en su rival Lorenzi reconoce al joven apuesto, desafiante y seductor que él mismo había sido tiempo atrás. En esas y otras figuras el tema del doble transparenta la doblez.

La consecución del efecto

Y precisamente en la *doblez* resuena la enseñanza freudiana acerca de la forma de intentar conseguir el *efecto siniestro.* Freud había diagnosticado en lo siniestro *(unheimlich)* la presencia angustiosa de algo reprimido y familiar *(heimlich)* a la vida psíquica que retorna. No parece accidental que el título de la novela que citamos aluda a esos términos: *Casanovas Heimfahrt,* el regreso a la casa, al hogar. Que no es sólo la añorada Venecia, sino también lo que el sujeto sabe de sí mismo y no quiere reconocer: su mezquindad, decrepitud, pérdida

[2] *Sigmund Freud.* Lo siniestro. *López Crespo editor. Buenos Aires, 1976. Página, 7.*

de la dignidad, vejez... Mostrándolo, aludiendo a ello en bien dosificadas y diversas presentaciones, Schnitzler aplica fielmente el análisis freudiano y persigue el efecto siniestro. Sobre todo si al lector le asalta siniestramente la repugnancia al reconocer en su propio interior el modo en el que Casanova se miente a sí mismo. Es más, cuando comprendiéndolo de ese modo el lector encuentra en el propio protagonista un doble de sí mismo agazapado. Pues como vio Freud[3] adviene entonces la *duda* de si lo que nos desagrada y reservamos para los demás —muerte, decrepitud, encanallamiento...— puede dejar de ser increíble para nosotros mismos y devenir real. No ficción, sino hecho. La pregunta de si no lo es ya en ese instante.

En este sentido, el Casanova histórico en un curioso relato de 1780, *El duelo*, elogiaba la cordura de quien «disgustado del mundo porque ya no le suministra voluptuosidad alguna, aguarda, sin desearla ni temerla, la natural disolución de su máquina, procurando mantenerla sana y tranquila»[4]. Ahora bien, tal reflexión aparecía en forma de *confesión* casi como conclusión de aquel relato, mientras que hasta entonces el veneciano justificaba una serie de episodios de su vida autorretratándose orgullosa y benévolamente. A este respecto, nos encontramos con que el relato de Schnitzler actúa como doble y como desarrollo de estas andanzas de Casanova que quizá conociera sea en la versión de *El duelo* o en la *Histoire de ma vie* publicada por el aventurero.

Pero el género humano está acostumbrado a eludir esa confesión, a que la desasosegante duda cruce como un relámpago por la mente para ser, más que desechada, ignorada. Sin embargo, volviendo a Schnitzler, los datos que refuerzan la continuidad de la duda pueden multiplicarse hasta no dejar más remedio que tener que hacerse presente a nuestros ojos. Casanova se deja engañar por multitud de artificios para ignorar la vejez que le acosa. Incluso, se dice, su actual rival amoroso, el teniente Lorenzi, puede ser joven, ¡pero él es Casanova! Pero paradójicamente la erección de sucesivas barreras elusivas le acaba poniendo a Casanova frente a frente consigo mismo, que era lo que trataba de evitar. Pues la mentira tiene dos formas radicalmente distintas. Mentir a los demás puede ser una astucia para sobrevivir, un arma defensiva. Pero mentirse constantemente a sí mismo es parte de una derrota existencial que desborda esa «mentira vital» que, según aseguraba Simmel, le permite al individuo mantener su seguridad e ilusionarse acerca de su propio ser y rendir[5]. Advertir en uno mismo la persistencia y la raigambre de este último tipo de mentira supone tomar conciencia del más hondo fracaso vital. Esto es lo que le ocurre al Casanova de Schnitzler: sus peripecias le llevan indefectiblemente, y a su pesar, al autodesenmascaramiento. A despojarse de las máscaras con las que intentaba presentarse dignamente ante los demás y, sobre todo, ante sí mismo. A ver que su rostro y su alma son las de lo que más había despreciado a lo largo de toda su vida, las de un viejo ruin. Ponerse ante el espejo de la verdad desnuda significa, entonces, la *confesión* ante uno mismo, el sincerarse consigo mismo. A irse despojando de los adornos, de la ornamentación, en la que se autoocultaba. Pero esto sólo se hace a regañadientes. De ahí que su reacción sea la rabia, la ira proyectada contra los demás como forma de escapar a la lamentable realidad.

Sin embargo, llega un momento en que la huida se hace imposible y Casanova debe enfrentarse consigo mismo. Aún en este caso, Schnitzler recurre, magistral y simbólicamente, al tema del doble. Como ya hemos adelantado, Casanova se reconoce desde un primer momento en su rival amoroso el teniente Lorenzi. Su primera y sorprendida impresión al conocerlo es la de haberse reencarnado en ese cuerpo. Ya esa sensación es siniestra puesto que supone presagiar que él mismo se halla próximo a la muerte. Pero quizás el momento culminante de desdoblamiento en el relato de Schnitzler sea el duelo a muerte entre Casanova y el teniente. Es decir, entre el viejo Casanova que decae y el Casanova desafiante de ánimo juvenil. Combate, en definitiva, de Casanova consigo mismo. La derrota del viejo significa el reconocimiento de su decrepitud. La muerte del joven, la imposibilidad de cualquier renovación. «Nuestras almas pueden enfrentarse sin falsa vergüenza,

[3] *Sigmund Freud.* Lo siniestro. *López Crespo editor. Buenos Aires, 1976. Página, 60.*
[4] *G. Casanova. El duelo. Ediciones B. Barcelona, 1988.*
[5] *Giacomo Simmel.* Sociología. *Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1976.*

orgullosas y desnudas»[6], observa Casanova. Es más, la lucha con el sable es sostenida por dos cuerpos desnudos. Y el presente decrépito vence al pasado glorioso. Casanova mata a Lorenzi.

Con ello llegamos a lo que pueda haber de humor en este relato. Humor negro, podría decirse en un primer momento. Pero más que de humor ha de hablarse de un aspecto utilizado a veces en lo humorístico. Se trata de lo *ridículo.* Tras dar muerte a Lorenzi, Casanova se acerca al cadáver y contempla «aquel cuerpo juvenil, que, con belleza incomparable, yacía extendido en el suelo»[7] «Afortunado», piensa mientras lo besa en la frente y cierra sus ojos. Porque no llegando a la vejez, no ha de contemplar su decadencia física ni moral. Y porque quizás ha escapado de entregarse a lo ridículo y a lo repugnante a los que Casanova camina velozmente. No está de más recordar aquí la caracterización que de estas dos sensaciones hiciera Lessing en su *Laocoonte* y que se cumple punto por punto en la novela que estamos analizando. Lo *ridículo,* señaló el filósofo alemán, necesita de un contraste ni demasiado brusco ni demasiado cortante entre la perfección y la imperfección de tal forma que los opuestos «puedan fundirse el uno en el otro»[8]. Y, en efecto, los rivales Casanova y Lorenzi son dos rostros del mismo personaje y se funden en uno solo. Si ante el Casanova de Schnitzler el lector siente cierta risa es porque contrastan sutilmente esos dos opuestos. La juventud y la vejez, en Lorenzi y en el famoso seductor.

Pero la puesta en evidencia más espectacular, y especular, con que Casanova ha de hacerse cargo de su vejez y ruindad, se relaciona con lo *repugnante.* El célebre aventurero, en un momento de la narración, recuerda cómo una vez se acostó y obtuvo intenso placer de una vieja dama que se hizo pasar por joven. Al recordar que su cuerpo entonces juvenil se había solazado con aquel otro viejo siente una violenta conmoción física. Pues, como también advirtió Lessing, la repugnancia afecta principalmente a los llamados «sentidos inferiores» —gusto, tacto y olfato—[9] los cuales cuando se ven afectados por algo desagradable no pueden ser instantáneamente aliviados por sensaciones agradables. Pues bien, la repugnacia que entonces sintió el joven Casanova es la misma que siente ante el viejo Casanova la bella y joven Marcolina que, engañada, se ha acostado con él creyendo que lo hacía con su verdadero amante. Y la mirada de Marcolina es ahora el espejo más terrible para Casanova. Es el espejo en el que se ve a sí mismo como ridículo y repugnante cuando aquella mirada le sentencia, no como ladrón o libertino, sino como lo que más temía Casanova, como viejo.

El monólogo de Else

Que dediquemos un breve espacio a las otras novelas aludidas no las coloca en un lugar secundario o inferior. En *La señorita Else* (1924) se desarrolla magistralmente la técnica del monólogo interior que ya había practicado Schnitzler anteriormente. También aquí se ponen ante el *espejo* tanto la protagonista como el ambiente que la rodea. La señorita Else perora consigo misma sin poder compartir con otras personas sus sufrimientos. Schnitzler describe la progresiva turbación de su mente: desde la puerilidad altiva de una chica confiada en controlar su comportamiento ante los demás hasta la puesta en evidencia de la ambigüedad de nuestros sentimientos básicos. Desde la denuncia de la hipocresía familiar y social hasta la presentación de cómo actúan las presiones sociales e instintivas. También en este caso, la vida aparece como un torrente de sensaciones que los sujetos intentan detener en vano. Se detectan, entre otros aspectos, la influencia de Ernst Mach, del concepto de lo fluyente de Hofmannstahl, o de las hipótesis sobre los lapsus de Freud.

Juego en la mañana grisácea

El fluir de la semiconsciencia, el tema del doble y la doblez, o los otros como reflejo de uno mismo son temas que reaparecen en *Partida al amanecer* (1927) sin

[6] *Arthur Schnitzler.* El regreso de Casanova. *Editorial Sirmio. Barcelona, 1991. Traducción de Miguel Sáenz. Página 85.*
[7] Id. *p, 106.*
[8] *Gottlob Ephraim Lessing.* Laocoonte. *Ed. Tecnos. Madrid, 1990. P, 157.*
[9] Id. *p, 166.*

que ello reste un ápice de interés a esta novela. De nuevo se pone en evidencia la proclividad de los humanos a autoengañarse si con eso se mantiene la seguridad interior, la máscara del Yo. También aquí el protagonista realiza a su pesar un proceso de autodesenmascaramiento en el que se revela a sí mismo como un crédulo infeliz capaz de las conductas más abyectas. De especial interés resulta la presentación de la tensión *vaguedad/nitidez* propia del fluir de la (semi) conciencia. En el curso cotidiano de la vida —especialmente ciudadana— predomina la vaguedad de las percepciones, la confusión de los recuerdos, la falta de meditación conductual. El alférez Wilhelm, sin embargo, en su viaje a los infiernos, va obteniendo nítidos destellos que le permiten comprender la fragilidad de su propia existencia, y en los que la memoria desenmaraña el curso de su vida. En uno de los pasajes de la novela, Schnitzler ofrece además una interesante descripción de las percepciones y la perspectiva que tiene de una ciudad alguien que la atraviesa en coche. La sucesión de imágenes que obtiene quien la cruza velozmente contrasta con la lentitud de quien anda tranquilamente por ella. Resulta igualmente atractiva la presentación que el novelista realiza del proceso de pseudoliberación de la mujer a través de su adopción de papeles masculinos. Se alude con ello al tema de la *mujer fatal*. Pero, sobre todo, la venganza que una amante despechada ejerce sobre el alférez prostituyéndose, le permite a éste comprender el innoble desdén y crueldad con que había tratado tiempo atrás a la joven. Su propia humillación resulta así espejo de la que él había anteriormente infligido a aquélla.

Relato soñado

En *Relato soñado* (1926), la última novela publicada en España de Schnitzler, se abordan las ambigüedades que presentan las relaciones matrimoniales en lo relativo a la distancia físico-espiritual de sus miembros. La proximidad de la aversión y la ternura, de la necesidad de sincerarse tanto como de la conveniencia de no perder el secreto, de celos y despechos, del anhelo de seguridad tanto como de la sed de aventuras. La dificultad de saber si tras las máscaras en las que el sujeto se refugia puede hablarse de un rostro primigenio, se hace especialmente intensa. La singular «ronda» nocturna emprendida por el protagonista permite a Schnitzler analizar sus miedos y exponer distintos grados de espectral irrealidad que se hacen crudamente reales en el contacto físico —de nuevo el sentido «inferior» del tacto como presentación de lo repugnante— con un cadáver.

Rafael García Alonso

Mitterrand*

En el crepúsculo, los rasgos del paisaje físico se estilizan. Igual sucede en el final de los hombres y mujeres. Dados sus caracteres fisionómicos, el proceso ha sido muy ostensible en la entera fisonomía del cuarto presidente de la Quinto República; proceso que ha tenido un estrecho paralelo en su perfil psicológico e intelectual.

Ello es el tema —eje de la semblanza trazada por alguien muy próximo al autor de *La Abeja y el arquitec-*

* *R. Gouze.* Mitterrand par Mitterrand. L'homme, l'écrivain. *París, le Cherche Midi éditeur, 1994, 176 páginas.*

to—, con la proximidad, claro es, que ha permitido éste siempre a sus íntimos, entre los que, según confesión propia, no se encuentra el autor del libro comentado, Roger Gouze, hermano de Danielle Mitterrand. Hijo de maestros, rasgo y características que, según es bien sabido en la Francia contemporánea, ha solido comportar un ideario muy definido y concreto; hombre de letras ante todo, coloca su observatorio en el ángulo intelectual para desde él abocetar la etopeya de un hombre por el que siente indisimulable simpatía, si bien no se encuentra identificado con él en algunos extremos sustanciales, como la religión y, en menor medida, la política.

Acaso con mayor intensidad que de otros grandes políticos coetáneos del Hexágono y de fuera de él, cabe decir que el destino de Mitterrand se inscribe en la infancia y adolescencia. Estas serán, pues, etapas muy recorridas por el análisis de Gouze en su breve obra. Provinciano, lo que también en Francia implica de ordinario un talante y una connotación más acusados que en otros países, y católico, condición ésta que igualmente entraña o entrañaba, por mejor decir, en el país vecino, unas peculiaridades más acentuadas que en otras naciones de la vieja cristiandad, Mitterrand no se ha desprendido, ni acaso tampoco querido, de tales connotaciones en una trayectoria repleta de avatares y aventuras, de evolución constante y de rupturas casi ininterrumpidas. Los ecos del conservadurismo de orden, —no del dinero, vitando en su medio familiar, ni del poder— de su juventud, y una filiación religiosa nunca desmentida, harán que el último de sus biógrafos se sienta inclinado a cuestionar un tanto las creencias y posiciones socialistas del hombre que hace un cuarto de siglo renovó, más que nada por su talento oratorio y por una audacia que, triunfante, proporciona de ordinario elevados réditos, *de fond en comble* un SFIO en estado comatoso tras la vuelta de De Gaulle al poder en 1958.

Sin pronunciarse claramente, como decíamos, el autor niega esta identidad política a un cuñado alineado, según él, en las filas de una burguesía radical y de un cristianismo progresista. Episodios varios de la asendereada existencia del que fuera el más joven ministro de la Cuarta República, son traídos a las páginas de la obra para fundamentar dicha hipótesis, que, por lo demás, no hay mayor inconveniente en aceptarla como la imagen más fiel del hombre de las mil figuras. Escrito el libro en edad muy avanzada, la lucidez de su autor se ve quizás algo empañada en ciertas ocasiones, y la referida es sin duda una de ellas. Un tanto machacona y extemporáneamente cae en la tentación de convertirse en dómine y en guardián de la ortodoxia socialista, incurriendo incluso en alguna que otra digresión.

Pese a esto, la pertinencia de algunas cuestiones sustantivas en punto al ideario político de Mitterrand, resulta innegable para aproximarse al hondón de una personalidad virtuosa en la ambigüedad y los claroscuros. «La primera constatación es que Mitterrand no se encuentra a gusto en el mundo de la abstracción ni en el manejo de las definiciones y conceptos (...) El aprecia poco las palabras en «ismo». Ya en 1934 reconocía en una carta no tener alma de filósofo. De ahí que coloque siempre a los hombres por encima de las ideas. La ideología no es su fuerte. Incluso si en la *La Rose au poing* estudia, por ejemplo, la autogestión o la lucha de clases, se ve que en él la política y también el socialismo responden, ante todo, más que a una doctrina, a problemas éticos y aún mejor, a aplicaciones prácticas. Tampoco se encuentra a gusto en la economía política, que estima como una pseudociencia (...) Su poca atracción por ésta es más expresión de una indiferencia, que de incapacidad o ignorancia. En su día hizo un esfuerzo y se zambulló en ella, sin dejar de estar convencido posteriormente de la insuficiencia de su contenido, arropado y envuelto en la exuberancia de vocabulario». (p.66)

Pero, no obstante la atención prestada por Gouze a la primera etapa de la vida de su personaje y a su dilatada travesía por el mundo de la política, el interés de su obra no reside ahí. Se centra en los capítulos —núcleo, en realidad, de la obra— consagrados a Mitterrand como escritor y crítico literario. Los dones de escritor de quien ha dado a la luz ensayos de innegable sugestividad y perspicacia, su formación humanística y las condiciones en que se desarrollaron su afición y conoci-

miento de las letras, ocupan el lugar de honor, por la calidad y cantidad, de las páginas del libro de Gouze. Aunque éste no ve una antinomia entre el cultivo de aquéllas y la actividad política —y en la Francia de los últimos siglos son abundantes los ejemplos de perfecta compatibilidad— cree que el ejercicio intenso de la vida pública ha privado a Mitterrand de incorporarse de manera destacada a la nómina mayor de los escritores de su país.

En todo caso, su afán por separar «la paja del grano» y de rechazar imitaciones, es muy firme. Cualquier paralelismo entre el presidente de la República y otras figuras descollantes de la política gala de nuestro tiempo es, a sus ojos inadecuado. La distancia entre Mitterrand y, por ejemplo, un Giscard D'Estaing, es en este terreno insalvable. También la familiaridad y comprensión de los textos más destacados de las letras francesas son netamente superiores a las de sus rivales o camaradas políticos. Incluso los especialistas han puesto de relieve, de forma casi unánime, las sobresalientes cualidades de Mitterrand como expositor e intérprete de los tesoros literarios de su país, desde el *grand siècle* a la actualidad más candente. Su biógrafo desciende al plano de la anécdota para ilustrar la bulimia lectora de Mitterrand, que llega hasta provocar la admiración de sus adversarios políticos más encarnizados.

Más allá de la erudición —comprobada—, del gusto por las palabras —fehaciente— y de la vocación por la letra impresa —irresistible—, Mitterrand es un escritor de elevados quilates, un artista en el manejo de la lengua de Molière. Su prosa es la de un verdadero estilista. Su clasicismo lo alinea en la mejor tradición de este carácter esencial de la literatura francesa, lejana, en opinión de Gouze, del esteorotipo con que a menudo es presentada. Una muy oportuna reflexión hará su biógrafo en torno al espontaneísmo tan ponderado en nuestros días como clave de una escritura viva y «socializada». El recelo instintivo frente al barroco de un universitario francés educado a la antigua usanza, aparecerá en su denuncia del erróneo intento de unificar discurso hablado y discurso escrito, tan defendido en Norteamérica y, en general, en las naciones del área lingüística anglosajona. Su biógrafo testifica, rotundo, que su biografiado no ha incurrido jamás en semejante tentación: «Tradición clásica francesa, no en el sentido angosto —y equivocado— del término que querría ver la sensibilidad ahogada por la razón, sino donde, por el contrario, su dominio se define tan acertadamente por La Bruyère, Voltaire o Chateaubriand, y se expresa soberanamente por la acuidad del moralista, el verbo del polemista y el estro del poeta... El Pascal de las *Provinciales*, el Jules Renard del *Journal*. Mitterrand es un escritor nato y consciente. Si la modernidad en literatura exige que se escriba como se habla e —incluso como se «charla»—, si sostiene que no se puede describir el desorden del mundo o el de los seres más que a través del desorden y el dejar correr la pluma, Mitterrand no es un escritor «moderno». Seguramente él no piensa que escribir mal o a la buena de Dios sea una prueba de espontaneidad o sinceridad» (41).

Pero el estilo es el hombre... El perfil de un hombre de poder atraído tal vez más por la vida que por las doctrinas, maniobrero en tono mayor, dueño de todos los trucos de la pequeña política —¡a menudo tan decisiva!—, ¿no se encuentra en las antípodas de un escritor de vena y y veta clásicas, podador de hojarascas y amante de esencias? La respuesta de su biógrafo es negativa.

El secreto último del personaje quizás descanse en la conciliación de antinomias, en el equilibrio de los extremos y en la posesión de un asombroso talento integrador. Un tímido deshinibido, un hermético en continua comunicación, un triunfador modesto, un solitario frecuentador de las candilejas, un orador con vocación de silencio... Para no alienarse o romperse en este cúmulo de contradicciones —aparentes unas, reales otras— hay que ser, evidentemente, un hombre superior. Así, sin duda lo cree Roger Gouze.

Y es probable que la Historia ratifique su juicio.

José Manuel Cuenca Toribio

El apócrifo Salvador Elizondo

1.

«Después de todo,los secretos sólo sirven para ser divulgados.» *(Cuaderno de escritura)*

2.

«El lenguaje es la actualización de todas las potencias del mundo», se lee en *Cuaderno de escritura.* Actualización y no agotamiento. Puesto en acto el lenguaje, el mundo pasa de potencial a efectivo, pero sigue, luego, en estado de potencia. Ya tenemos aquí uno de los decisivos «entres» elizondianos: el que hay entre potencia y acto, entre lo indecible y energético, por un lado, y el efecto cumplido de la palabra, por el otro. A esto último podemos llamarlo *realidad.* Aquello es lo real: no tenemos acceso a él, pero no provenimos sino de él.

Las cosas de la vida no están sometidas al mismo proceso que las cosas del lenguaje. Nuevo dualismo entre lo incognoscible y lo cognoscible. Nuevo *entre,* esta vez infinito. El lenguaje nunca es vida, porque es siempre mediatez. Y viceversa. No quita que el cuerpo que habla y escribe esté inmediatamente consigo mismo, en la juntura sin entre. Y sin palabra.

Escribir, entonces, es mediar. Por eso, Elizondo vincula la escritura con el descuartizamiento, la tortura, el orgasmo. El escritor es torturador, cirujano, verdugo, amante, inseminador. Hay un cuerpo femenino que lo sujeta y se ofrece como el objeto de su cirujía que es tortura que es grafía que es coito. Si la vagina es el lenguaje, el estilo (estilete) es el falo. La obra, si existe, es una fantasía seminal de embarazo simbólico. El símbolo engendrado es la significancia. No digo *semiosis,* mala palabra que huele a ciencia.

La muerte, como el cuerpo (son, en cierto límite, lo mismo) es inefable y, en tanto límite de los límites, facilita el sentido al lenguaje. Más aún: es su definitivo sentido y pocas cosas se sienten más que un cuerpo mortal, situado entre los cuerpos dolorosos y los gloriosos. La muerte da sentido pero, cuidado, es inarticulada, carece de dicción. Por eso (copio la nomenclatura de Octavio Paz) convierte el signo en garabato. Al tornarlo plenitud, lo reduce al absurdo. Todos escribimos al filo de la muerte, muriéndonos (a veces de risa) pero no escribimos después de muertos. Allí no hay siquiera después.

> ... el instante en que la violencia se produce es aquel en que el habla cesa y el hecho es inexpresable. La violencia es la negación del habla y no hay violencia verbal porque aun la injuria sólo tiene un carácter mágico o formal; sólo hay mudez, insignificación de cuerpos que realizan su discontinuidad. La violencia es la imagen del coito reflejada en el espejo de la muerte *(Cuaderno de escritura).*

3.

La narración elizondiana se reclama de Joyce (porque invoca) y no de Proust (porque no evoca). Es acción y no gesto. Por ello, es algo que inventa sus reglas de juego mientras juega, sin someterse a una reglamentación previa. Circula y discurre como la sucesión y, en este sentido, hace «como que» nos va a desplegar una novela. Pero su referencia es el instante y, en definitiva, nos propone un cuento. De nunca acabar y nunca empezar, porque es momento que intenta ser lenguaje.

4.

«El espejo es el instante en que el curso del tiempo se trastueca y el pasado se vuelve porvenir» («La fundación de Roma» en *El retrato de Zoe).* Entonces: no hay presente, sino una transición en que las cosas se desdo-

blan: objeto reflejado y reflejo del objeto. El espejo, el reiterado espejo elizondiano.

El espejo, el cuadro, colgados ambos en una casa ruinosa, bajo la insistencia de la lluvia, cerca de la orilla del mar donde todo contorno se vuelve vago. El típico paisaje de Elizondo sobre el cual se recortan las ruinas circulares del sujeto: reflejo de un deseo, que es reflejo de otro deseo y así hasta el primer deseante, que es dios, un supuesto fundador del Reino del Deseo. Pero ¿qué desea Dios, sujeto infinito, si me hago cargo del absurdo en los términos que supone un sujeto infinito (lo sujeto para nombrarlo, si no, me resultaría imposible escribir estas palabras)? Desea la historia como ya escrita y olvidada, un infinito desciframiento que, a su vez, va constituyendo el mundo. Porque el mundo no es creación de Dios, sino que es un «entre» más: el que va de Dios a la Creación (la potencialidad del principio y del Principio). Por todo esto, según Elizondo, la gran fuerza es del olvido y no de la memoria, porque el olvido constituye la materia de la memoria, su presupuesto y su invención. Más que contar una historia, los libros de Elizondo nos cuentan la historia que se cuenta. Tienen su hipogeo secreto: un subsuelo dividido en salas con espejos, mágicos o simplemente ustorios, donde se refleja el Otro, algo que no existe fuera de ellos, puro reflejo sin objeto.

El espejo invoca a la credulidad. Si me veo en el espejo, he de creer (como me dijo mi mamá oportunamente) que Eso soy Yo. Debo aceptar que de mi cara, la prenda más preciosa y el emblema más decisivo de mi identidad, sólo veré un reflejo. Yo nunca veré mi cara, cara a cara. Una de las razones por las que escribo.

Hay espejos, entonces, porque el hombre es indefinible: ni realidad ni solipsismo, sino el espejo que media entre ambos.

5.

La realidad es una enfermedad del sueño. O sea: cuando el sueño está sano, desaparece la realidad, como la fiebre al curarse la infección. Pero, señores, caramba, el sueño es una enfermedad incurable.

«Una leyenda paradisiaca penetraría la imaginación y el sueño, se prolongaría a lo largo de los meses y de los años en otro sueño y éste a su vez se mezclaría con otros y así sucesivamente hasta que la vida entera quedaba rodeada de sueños, aprisionado en su centro un sueño único que ahora que lo estoy soñando otra vez por escrito los abarca a todos y en el que todos se confunden en una sola imagen: la del Deseo» *(Elsinore).*

Hay un sujeto deseante que está antes que todo sueño y toda realidad, y que dota de realidad definitiva a todo sueño, pero que es inarticulable porque confunde las diferencias en la unidad. Es Dios. No hay cuentos con El, no hay cuentos de El.

Los hombres pertenecemos a la historia y soñamos con leyendas. Es una dualidad de difícil organización. Entre sus términos, hay un infinito (El Infinito) donde se agita la escritura. Pero, en cualquier caso, no atinamos a distinguir el sujeto y el epifenómeno. Como los surrealistas, Elizondo considera que la ultrarrealidad que interesa al arte está en la duermevela, en la doble consciencia de lo soñado y lo vigil, pero no puede aceptar que exista el *pays des songes,* que subsiste cuando dejamos de soñarlo. Porque no acepta su existencia (mejor dicho: su subsistencia) y le gustaría que existiese, escribe.

6.

El núcleo de la obra elizondiana (acéptese o déjese) es otra dualidad: sucesión/instante. Si se quiere, resume las otras dualidades y los otros «entres», porque implica el mayor desafío para el lenguaje, algo ineluctablemente sucesivo. «El carácter sucesivo de la escritura se aviene mal al discurso casi siempre instantáneo o simultáneo de la vida» («El desencarnado», en *El retrato de Zoe).* Tal vez por ello, la fascinación de Elizondo por el cuadro y, sobre todo, por la fotografía, arte de lo instantáneo (la relación entre escritura y fotografía tiene un ejemplo supremo: *Farabeuf).* Podríamos preguntarnos para qué ocuparse de lo instantáneo por medio de lo sucesivo, sabiendo que son impertinentes, que su distancia es infranqueable. La respuesta posible es: lo instantáneo es la utopía del lenguaje, que quisiera resumir en un acto las potencias que acechan en el mundo. Son instantáneas si no llegan al acto y, al llegar a éste, dejan de serlo.

Lo instantáneo es la utopía del lenguaje (su formulación genérica es el poema o el cuento) y el *entre* que lo separa de la vida es la melancolía. Elizondo es un escritor melancólico, ruinas y lluvias aparte, dada su facilidad.

Figuraciones, anticipaciones de la muerte, el sexo y la violencia también son instantáneos. Amante verdugo y amada víctima convierten el coito en suplicio. Pero su narración en clave de liturgia los reconvierte en algo sacrificial. La narración del acto físico, violento y erótico, es su sacralización.

Entonces: el arte es, pero no sucede. Está conformado por instantes estáticos y discontinuos, por intermitencias. La historia no lo afecta. El tiempo lo atraviesa, pero el arte no tiene objetivos que cumplir a lo largo del tiempo en la sucesión. Su temporalidad es coagular, cristalizada. El arte es el ancho del tiempo, su densidad, su intensidad, su gordura. La *poiesis,* la *Dichtung.* Las civilizaciones elizondianas son «eternamente momentáneas», pues de ellas nos van quedando unas cuantas obras de arte, o manufacturas que hoy consideramos tales.

Pero si el lenguaje no tiene, como la fotografía, el poder de captar lo único del instante, en cambio tiene el deber de la repetición (recurso retórico elizondiano: la reiteración intermitente como figuración de lo instantáneo, remedio ficticio contra la sucesión). De ahí, la potencia mítica del lenguaje, que la fotografía no tiene, ya que, al captar el instante absolutamente concreto, totalmente puntual, es mera historicidad (nada menos). Sólo el lenguaje puede convertir una imagen en mito, porque la recuenta infinitamente.

7.

El hombre no es libre: teme a la muerte. Libres son los animales. Los hombres somos imperfectos y, a la vez, capaces de ideas, pero ni la imperfeción ni la facultad ideal son la libertad. Inventamos religiones antropomórficas pero nuestros dioses son parodias en forma de hombres. Nuestras palabras muestran que el ser de las cosas (que está en el lenguaje) nunca coincide con las cosas mismas.

Entonces: la verdadera experiencia del espacio no es la del filósofo que medita sobre su finitud/ infinitud y llega al vértigo metafísico, sino el salto del ciervo. A los hombres, de esa plenitud animal, sólo nos quedan unos vestigios que hemos convertido, insaciablemente, en cultura: la danza, el coito y la risa. Son entidades eróticas, porque carecen de *entre,* están llenas de sí mismas.

«Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión que es su propia identidad» *(El hipogeo secreto).*

Tenemos en escena el trabajo elizondiano del olvido y el recuerdo. Todo libro es una colaboración (confusión) entre ambos. El libro está ya escrito. Desasirse de la confusión y tornarse sujeto, firmarlo y apoderarse de él, es algo apócrifo. Todo escritor lo es, a contar de Salvador Elizondo y aún (supuesto el estatuto) quien esto suscribe. El autor, como el lector, son imágenes del libro, sus ilustraciones. Imágenes sin las cuales el libro no existiría, compuesto de plena e inoperante potencialidad. La escritura es, así, un hipogeo con vestigios de antiguas escrituras, el palimpsesto borgiano. Elizondo busca en sus salas hipóstilas el *Zentrum* y el *Urkreis,* el Centro y el Círculo Primordial. No existen. El andar se hace camino, aunque sea laberinto.

9.

La grafografía, la grafía del grafo, el rizado rizo de la escritura ¿Cuándo se acaba de rizar un rizo, objeto hueco?

10.

«La vida es una enfermedad de la materia y el arte es la expresión de nuestra nostalgia de estados inmutables» *(Cuaderno de escritura).*

Blas Matamoro

Breve historia del teatro argentino

Sólo desde un conocimiento profundo se puede lograr la síntesis. Sin ese hondo conocimiento el discurso se extiende innecesariamente, se hace excesivamente largo, balbuciente y tartamudeante, como construído a saltos y trompicones, abundando además en demasiadas lagunas. Cuando Baltasar Gracián decía que lo bueno si breve era dos veces bueno se refería implícitamente a que el don de la brevedad es virtud que tan sólo se alcanza desde la sabiduría.

En su *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina,* libro editado por Girol Books Inc, Otawa, Ontario (Canadá), Luis Ordaz nos propone y resume, dentro de muy pocas y apretadas páginas, una historia completa, lúcida y verídica del teatro argentino. Esa sensación de totalidad, no obstante la brevedad del texto, nos la ofrece el hecho de que la sustancia dramática informa todos y cada uno de los capítulos en que se divide el libro. Porque no es ni mucho menos una historia al uso, capaz de servir como simple manual, sino una historia crítica en la que el teatro argentino se presenta como problema a resolver y en la que el autor opera no sobre un mundo desaparecido sino sobre un mundo presente y vivo. Es en este sentido en el que el teatro, y en sus más significativas tendencias, se nos aparece como un todo a través de las diferentes fases de su evolución, toda vez que desde sus orígenes hasta la actualidad asistimos a una imbricación obligada y necesaria de todas sus etapas y vicisitudes.

La cita de Bernardo Canal Feijoo, que abre el libro, no puede resultar más significativa: «El gran teatro no le viene dado a ningún pueblo por dones prometeicos; le sale de las entrañas o no le vale de mucho». Es una cita ésta que da la clave del intento del autor. Porque, con independencia de la objetividad científica propia de un investigador como Luis Ordaz, las páginas de ese libro son páginas críticas, incluso no me importaría decir que viscerales, desde las que el devenir historiográfico del teatro rioplatense es examinado como un *corpus* todavía vivo y actuante. El actual teatro argentino, parece querer decirnos el autor, o sería de esta manera, como es en este momento, si previamente no se hubieran producido toda una serie de acontecimientos políticos y sociales que dieron paso, con sus virtudes y defectos, a la propia personalidad e diosincrasia del pueblo argentino. Desde que aparece el primer autor criollo de que se tiene noticia, Manuel José Lavardén, que estrena en La Ranchería *Siripo,* un drama sobre la conquista, hasta el último nombre citado en el libro, que es el de Ricardo Bartís, autor de *Postales argentinas,* drama que se mueve dentro de un mundo crítico y paródico, el lector tiene la sensación de que Luis Ordaz se ha encarado con la totalidad de la dramaturgia argentina, la cual, no obstante las diferencias de matiz existentes entre los distintos dramas de acuerdo con las épocas en que fueron compuestos, conforman entre todos esa historia del teatro argentino, que se ha producido en paralelo al proceso de la historia política y social y al de la formación del ser nacional pertenecientes a ese país. Pues claro que ya a finales del siglo XVIII se inicia la construcción de esa personalidad nacional. El sainete campesino *El amor de la estanciera,* de autor desconocido, parece ser la primera piedra de un monumento que va a seguir construyendo Luis Ambrosio Morante con *El 25 de mayo o Himno de la libertad,* Juan Bautista Alberdi con *El gigante Amapolas,* pieza en la que se anuncia ya el grotesco que va a ser uno de los componentes característicos del teatro argentino, y el *Juan Moreira,* puesto en escena por los del Circo Podestá, en una adaptación de la novela de Eduardo Gutiérrez, con la que se inicia el drama gauchesco, que se va a cerrar con *Calandria,* de Martiniano Leguizamón.

No obstante, quienes van a penetrar más profundamente en el retrato de la sociedad que se va formando, sobre todo en Buenos Aires, van a ser Florencio Sánchez y Armando Discépolo. La inmigración que se produce entre 1880 y 1930, españoles (gallegos), italianos (tanos), sirios (turcos) y judíos (rusos), da lugar, aparte de a idiomas, dialectos, jergas y al consiguiente malhablar, a toda una serie de sainetes que retratan la vida de esos inmigrantes dentro de los *conventillos* en los que la convivencia plantea curiosos enfrentamientos entre las gentes. Aunque uruguayo de nacimiento, Florencio Sánchez es uno de los dramaturgos que cala más hondamente en ese mundo, que viene cracterizado por la comedia costumbrista urbana. En cuanto a Armando Discépolo opera con la máxima inteligencia dentro del «grotesco criollo argentino», que de algún modo prolonga el grotesco pirandelliano y el verismo de Chiarelli, pero son tan originales y suyos los sainetes porteños que presenta, que no queda otro remedio que aceptar como propia la fórmula desde la que retrata a esa sociedad que se estaba gestando como consecuencia de esa masiva influencia de inmigrantes todavía por integrar.

Con todo, y sin excluir la posible y determinante influencia de ese teatro, son los capítulos referidos al Teatro Independiente, que se inicia con Barletta en 1931 al crear el Teatro del Pueblo, los que dan testimonio de un mayor y palpitante movimiento dramático, que va a dar paso sin duda a todo cuanto de original y maravilloso puede ofrecer hoy por hoy el teatro argentino. A la inauguración del Teatro del Pueblo le siguieron enseguida la fundación de «Juan B. Justo», «La máscara», «La cortina», «Tinglado», «Espondeo», «Fray Mocho», «Nuevo Teatro», etc. La vitalidad de todo ese movimiento escénico era tan enorme, que es precisamente de esos pequeños teatros independientes de donde van a salir los autores, actores, directores y escenógrafos que impulsarán con su imaginación y creatividad el actual arte dramático.

Era ése, el de los Teatros Independientes, un movimiento que luchaba encarnizadamente contra el divismo y que vivía de espaldas a las taquillas, esas fauces voraces e insaciables según la terminología lorquiana. Yo conocí a muchas gentes de esos teatros, los cuales, contrariamente a lo que ocurría en España con la censura y la autorización de determinadas obras sólo por una sesión, actuaban diariamente y podían competir casi en igualdad de condiciones con las empresas comerciales y vencerlas en el favor de los públicos. A Alejandra Boero y Pedro Asquini, directores del «Nuevo Teatro», los conocí en sus mejores momentos. Habían adquirido en propiedad una sala, que tuvieron que vender y perdieron tan pronto llegaron los momentos difíciles. Pero, a pesar de todos los pesares, gracias a ese movimiento original y embrionario, aparecieron autores de la talla de Roberto Arlt, uno de los grandes renovadores del teatro argentino, Osvaldo Dragún, a quien le concedimos el Premio Casa de las Américas por *Heroica de Buenos Aires*, en cuyo fallo interviene y con bastante fortuna yo mismo, Carlos Gorostiza, Agustín Cuzzani, Andrés Lizarraga, Atilio Betti, Julio Mauricio, Juan Carlos Ferrari, Roberto Cossa, etc.

Como decía al comienzo de esta nota, únicamente desde la sabiduría y el hondo conocimiento de la materia es posible construir esta sintética y viva historia del teatro argentino. La dedicación de Luis Ordaz a estas tareas ensayísticas, críticas e historiográficas del teatro, le viene ya de muy lejos. Ha sido éste además un campo en el que ha obtenido el reconocimiento de muchos compañeros investigadores del tema, para quienes son insustituibles toda una serie de libros publicados por parte de este autor. De entre ellos destaco *Armando Discépolo, Breve historia del teatro argentino, Carlos Gorostiza, El drama rural, El teatro argentino, El teatro en el Río de la Plata* y *Florencio Sánchez*.

Se comprenderá, pues, que Luis Ordaz, que ha investigado, vivido y publicado muchas páginas sobre la cuestión, haya podido componer esta síntesis histórica sobre el teatro argentino.

José María de Quinto

Sobre el *Coloquio de los perros**

El problema de la unidad de acción como premisa que debe gobernar todo relato, incluido el dramático, sobre todo, ha estado presente siempre en la intención de los preceptistas que han tratado de imponer la idea de la fórmula magistral como referencia a la que debe tender toda obra literaria que pretende ser reconocida como tal. Sin duda alguna, cuando Cervantes concibió algunas de sus novelas cortas, que al final terminó reuniendo bajo el título de *Novelas ejemplares*, esta idea o principio de orden a seguir, más que inclinación al acatamiento, lo que en verdad le instó fue a plantearse como un desafío literario, de libertad creadora, que a su vez requería una respuesta literaria, completamente diferente de aquella otra que no pasaba de ser la mera aplicación de un canon. Y es en esta encrucijada literaria donde debemos iniciar nuestra postura de lector de Cervantes si de verdad queremos comprender el significado primero, o último, qué más da, pero siempre de expresión de vida, de alguna de sus obras, incluida como es natural el *Quijote*.

Para Cervantes el verdadero modelo de una obra narrativa estaba en la vida, sólo en la vida, y ésta, cuando era contemplada para ser aprehendida, siempre se presentaba como inacabada, como si discurriese por un camino que unas veces avanza por el laberinto con aspecto de unicidad. y otras desdoblándose y abarcándo ámbitos paralelos que aparentemente no le pertenecen. Después quedaban, como un eco, las preceptivas retóricas que también había que conocer y demostrar que se conocían en unas buenas formas propias de los tiempos en que le tocaron vivir. Sin duda. Cervantes en la vida, también, debió de preguntarse qué era lo que se quería decir cuando se dictaminaba la oportunidad de la unidad de acción, y qué era ésta a la hora de mostrar un relato que la reflejaba sobre la palabra. Su respuesta, en ocasiones, fue clara, y en otras esa claridad manifiesta fue percibida como ambigüedad, como fruto de una intención que le había conducido a elaborar aquel material dentro de los caprichos y razones y sinrazones de un juego también literario.

Sin duda alguna, uno de esos casos es la novela corta titulada *El coloquio de los perros*, que ofreció íntimamente unida a la titulada *El casamiento engañoso*, lo que hizo, desde el primer momento, que incluso hubiesen equívocos en cuanto al número de novelas que componían la colección, y que se entendiese como uno de esos planteamientos ante el que se han pronunciado de manera muy diferente numerosos críticos cervantinos como Pamela Waley, Juan Bautista Avalle Arce, Julio Rodríguez Luis, José María Pozuelo Yvancos, entre otros muchos.

Para encontrar una respuesta certera al problema que lleva en sí el *Coloquio de los perros*, José Luis Alvarez Martínez ha alzado un trabajo crítico que muestra con agudeza la gran complejidad que conllevan ambas novelas cervantinas, dentro de la trabazón que las abraza y de los límites que las deslindan. Como punto de partida ofrece este autor la exposición temática que hay en ambas novelas desde la que es fácil llegar a comprender la serie de relaciones y deslindamientos que hay entre ellas, para lo que muestra hasta cinco fases en las que la 1,3 y 5, es decir, la introducción al *Casamiento engañoso* con el coloquio del alférez Peralta y el lincenciado Campuzano, el segundo diálogo entre ellos acerca de la desafortunada boda y de la historicidad del diálogo de los dos perros de Mahudes, y el epílogo con el último diálogo que conlleva una valoración estética del *Coloquio de los perros* y la despedida de ambos amigos, que

* *José Luis Alverez Martínez*, La estructura cíclica del «Coloquio de los perros» de Cervantes. *Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1994.*

quedarían por un lado, y las 2 y 4, con el monólogo de Campuzano o la historia de *El casamiento engañoso*, y *El coloquio de los perros* propiamente dicho, por otros.

Partiendo de este planteamiento, José Luis Alvarez Martínez nos hace ver que si hiciéramos abstracción de la vinculación que el coloquio de Campuzano y Peralta guarda para ambas novelas, se podría afirmar que el *Coloquio* no guarda relación con el *Casamiento*, o por lo menos no mayor que la que tiene con las restantes novelas reunidas por Cervantes, ya que dichas relaciones no pasarían de ser meramente accidentales, lo que no quitaría para que pudiésemos contemplar a las *Novelas ejemplares* como un cuerpo cerrado que nos mostraría con fidelidad numerosos aspectos de la manera de vivir de los españoles del siglo XVII. Pero el problema es otro, pues si bien el coloquio de Peralta-Campuzano es un verdadero marco narrativo de ambas novelas, aunque la relación entre ambas no es ambivalente, sino completamente encontradas según sea la perspectiva desde que se miren, ya que *El casamiento engañoso* implica el desarrollo del *Coloquio*, pero no al revés.

A partir de este momento las dos novelas pasan a ser analizadas sobre las diferencias que existen entre ambas, como son los planteamientos extranarrativos del coloquio entre Peralta y Campuzano con la incidencia que en él opera la diferente perspectiva impuesta por ambos personajes y la simetría de sendos planteamientos extranarrativos e intranarrativos que son presentados por Cervantes de manera simétrica. Poco a poco, el autor de este trabajo esclarecedor de la manera de hacer de Cervantes, nos va mostrando la urdimbre tejida sobre los diferentes episodios en que se presenta la realidad en toda su evidencia, en toda su profundidad.

Uno de los enigmas de la literatura española que más opiniones encontradas a levantado como es el de estas novelas cervatinas parece que se han desvelado por este libro de José Luis Alvarez Martínez, de modo que *El casamiento engañoso* debemos verlo ya sobre la distinción del cuento en que se nos refiere el casamiento de Campuzano hecha del diálogo que éste sostiene con Peralta. Quizás lo acertado esté en el hecho de que *El coloquio de los perros* es una novela diálogo, según el modelo que tan común fue durante los siglos XVI y XVII, que aparece dentro de otro diálogo.

Y es que en el presente caso, como en otros promovidos por el propio Cervantes, nos encontramos ante una situación en la que el autor hace que el lector sea su cómplice, con lo que se genera una relación de señas y silencios significativos que al final redundan en la presencia de la obra literaria en el tiempo y en la verdadera valoración de la obra como un hecho artístico, como una realidad generadora de vida que es comprendida por el que comparte el secreto de ella y por el que trata de alcanzarlo, y es que toda verdadera obra, [illegible]to. tiene que establecer sobre estos presupuestos un diálogo peculiar entre el autor y el lector, su lector. Cervantes sabía que éste, desde su perspectiva, está presente en el desarrollo de la novela que se hace, también, conforme participa en ese quehacer el lector.

Francisco J. Flores Arroyuelo

Ultima poesía española

Desde la publicación, en diciembre de 1980, de la antología *Las voces y los ecos*, se considera a José Luis García Martín uno de los críticos por excelencia de la

poesía figurativa o realista, la tendencia poética más vigorosa y seguramente más denostada del multiforme panorama literario actual. En su día, el libro constituyó un salto en el vacío ya que la infame turba veneciana copaba por entero la atención de crítica y lectores, mucho más deslumbrados por los artilugios verbales y la retórica preciosista novísima que por una poesía experiencial, sobria, sin alardes, intimista y elegíaca que era la mirada poética mayoritaria de los incluidos en *Las voces y los ecos*. Su siguiente antología, *La generación de los ochenta*, es una apuesta mucho menos arriesgada porque se recogían representantes de muy diversas tendencias, y el entrecruzamiento y la convivencia de estéticas en la década era uno de los principios vertebradores del libro, aún defendiendo una determinada opción creativa. Con tal bagaje aparece *Selección nacional*, una antología de la última poesía española, formada por autores cuyas edades oscilan entre los veinte y los treinta y tres años.

El título, *Selección nacional*, es un acertado guiño a los presuntos destinatarios, un reconocimiento explícito de la pasión futbolística del país. Si hay gente para todo y cada cual tiene su equipo del alma, que lleva cada final de liga al baño de Cibeles y Neptuno o al llanto compungido de las Ramblas, o que certifica siempre el infame destino en la tabla clasificatoria por los errores del árbitro de turno, parece que es la selección nacional quien aglutina unánimemente las pasiones de la mayoría. Pero claro, cada aficionado tiene su selección nacional. Del mismo modo, cada escritor tiene sus preferencias. Por eso, cada antología es un error; o si suavizamos la terminología, un ejercicio de libertad personal que inequívocamente pone de manifiesto los gustos propios.

Queda por aclarar que cada antólogo, para que la muestra no traspase los elementales límites de la sensatez, debe estar informado y ha de disponer de datos suficientes como para soslayar el puro capricho y para objetivar su propuesta —la envidiada alienación inicial— con criterios literarios de calidad y rigor que otorguen validez futura a la antología.

Es evidente que José Luis García Martín dispone de la información necesaria, tras su larguísima experiencia como crítico en la mayor parte de las revistas literarias del país y en numerosos suplementos periodísticos. Su práctica poética también es conocida, desde los versos de su olvidada entrega, *Marineros perdidos en los puertos*, hasta las últimas composiciones publicadas en *La Mirada*, el suplemento literario de *El Correo de Andalucía*, o en *Voces*, editado en la colección Hotel Internacional.

El libro reúne quince nombres; la mayoría comenzó a publicar en la década de los 80, como Aurora Luque, José Luis Piquero, Juan Bonilla, José Mateos, y ya gozaban de una cierta solvencia crítica. Otros son en esencia casi desconocidos para el gran público y sólo han editado cuadernillos de corta circulación, por ejemplo Silvia Ugidos o Martín López Vega, o han comenzado a publicar hace apenas uno o dos años como Javier Rodríguez Marcos, Antonio Manilla o Juan Antonio González Iglesias.

Sin caer en la habitual etiqueta simplificativa de la poesía de la experiencia-lenguaje coloquial, (abandono de los mecanismos retóricos de la composición, poemas breves, bien escritos, que desarrollan un tema generalmente de ambiente urbano: bares, copas, fiestas, farra de la infatigable canalla nocturna, y tránsito por la geografía de lo cotidiano) sí apreciamos concomitancias y rasgos comunes en varios de ellos en la concepción narrativa del poema y en la intencionalidad de la escritura de crear un sujeto poético verosímil y reconocible; el poema cuenta una historia y un argumento marca su andadura de principio a fin; pero también se perciben los tics originales de algunos autores: Aurora Luque es la consunción de lo clásico y lo moderno, del helenismo y la publicidad. Juan Bonilla representa el golpe de ingenio que suele provocar la carcajada, o al menos la complicidad de una sonrisa: desprendimiento de rutina, cordura de Dios... El mismo autor relaciona verso y prosa, dedicación a la poesía y al relato, y asistimos al aprovechamiento poemático del universo narrativo de su escritura; hay poemas que en *Minifundios* aparecían como ejercicios de prosa. Juan Antonio González Iglesias destila una expresión barroca y gongorina que en ocasiones dificulta la lectura ralentizándola. El tono melancólico de José Mateos es hilo natural de los aires de Brines y de Francisco Bejarano. La erudición y la autobiografía referencial en el poema definen los versos de Quintana, cuyo apellido, historia familiar y ocupa-

ciones habituales, pasan a ser el material poético de uso. Las versiones de segunda mano —tan en la línea de Víctor Botas o del mismo García Martín— de Javier Almuzara suponen una lectura de la tradición renovada y muy personal. Frente a lo que suele ser norma, las acotaciones poéticas de Lorenzo Oliván son originales, intuitivas y están contrastadas. Y por último, para mí ha sido un hallazgo la poesía del cacereño Javier Rodríguez, de la que hasta la fecha no tenía noticias, una poesía en la línea de los poetas de Trieste: nostálgica, evocadora, hecha desde el andén, con el color y la textura de postales antiguas que el tiempo ha barnizado de otoño.

En definitiva, un coro de voces que en mayor o menor medida constituyen una línea natural de continuidad con otras antologías anteriores, casi todas surgidas al amparo de la propuesta inicial de García Martín, a comienzos de los ochenta, como las de Luis Antonio de Villena, la de Francisco Bejarano sobre la joven poesía andaluza, o con la madrugadora propuesta de nombres que José Luis Piquero adelantó, a principios de los noventa, en la revista *Escrito en el agua*.

Los jugadores que se han quedado en el banquillo por edad, por azar, por desconocimiento, por falta de calidad —o simplemente por la necesidad de acotar en el tiempo y en el espacio la antología— serán los primeros en sacar a colación los supuestos errores: como en las alineaciones futboleras de Javier Clemente se detecta un cierto localismo; un alto porcentaje de los antologados están relacionados directa o indirectamente con Asturias, concretamente con Oviedo y la tertulia Oliver de la que García Martín es su figura más relevante, siendo la segunda línea de fuerza más antologada Andalucía, el grupo formado en torno a la desaparecida revista *Fin de siglo*, o posteriormente a los habituales de *Citas y Contemporáneos*, mientras que no hay representación madrileña, catalana o mediterránea y sólo aparece una irrelevante muestra de lo que se hace en otras comunidades autónomas. Al desajuste geográfico se añadiría otra objeción, la falta de perspectiva para enjuiciar a algunos autores cuando sólo han escrito un puñado de poemas o pequeñas *plaquettes*. Con todo, tienen los incluidos esos pocos destellos que se deben pedir al buen poeta: credibilidad, emoción —esa marca indeleble que definía al poeta menor según Gil de Biedma—, sentimiento, coherencia estilística, pertinencia mental, y un envidiable sentido común que les hace tener siempre presente que lo contrario de comunicación no es oscuridad sino extravío.

José Luis Morante

La llama en el laberinto

No es frecuente en el panorama editorial español encontrar libros de ensayo dedicados a nuestra poesía contemporánea. Como tampoco lo es que esos libros, cuando existen, se ocupen de autores vivos, de poetas con una obra y una estética en evolución. Menos frecuente todavía es que esos libros se arriesguen en el establecimiento de una sistematización crítica, proponiendo claves de interpretación histórica y generacional. Todo esto, junto a otros aspectos igualmente valiosos, es lo que desarrolla Juan José Lanz (Bilbao, 1963) en *La llama en el laberinto (Poesía y Poética en la generación del 68)*, Editora Regional de Extremadura. Mérida, 1994), un volumen que se presenta como uno de los

intentos más consolidados por ofrecer diversas perspectivas de lectura de los poetas que comienzan a publicar en los años 60 y principios de los 70. El libro mereció el XI Premio Constitución de Ensayo, convocado por la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura.

Autor de rigurosos ensayos sobre la poesía de César Vallejo, la de Luis Alberto de Cuenca o la literatura vasca actual, entre otros, y estudioso especialmente atento al desarrollo de la poesía española que se hace en nuestros días, Juan José Lanz se ha distinguido siempre por la profundidad de su visión crítica y por el riesgo de las propuestas que plantea. Algo que se cumple también en *La llama en el laberinto* y que comienza con la fundamentación teórica de su concepto de generación poética, aplicándola a los poetas que analiza.

Es quizás esta fundamentación teórica lo más inmediatamente resaltable del ensayo de Lanz. Y lo es por sus evidentes propuestas de alcance aglutinador y de visión general a la par que diferenciadora. A partir del concepto de Julius Petersen de la «unidad por comparación» —desarrollado en su texto *Las generaciones literarias,* incluido en el volumen *Filosofía de la ciencia literaria* que republicó en 1984 Fondo de Cultura Económica—, Juan José Lanz procede a revisar otros métodos históricos generacionales —singularmente los postulados por Ortega, Marías, Menéndez Pidal y Bousoño, pero sin olvidar a Laín, Díaz-Plaja o Pedro Salinas— para definir una «zona de fechas» en la que se asienta la generación del 68, distinguiendo acertadamente, además, una unidad cronológica y una disparidad de estilos, al tiempo que establece diferencias entre autores coetáneos y autores contemporáenos. En 1939 (fin de la guerra civil española) y 1953 (ingreso de España en la UNESCO, firma de tratados con la Santa Sede y EEUU) se establecen las fronteras de esa «zona de fechas» de nacimiento de la generación del 68. Una denominación —la de «generación del 68»— que Lanz escoge como referente más general que evita alusiones a estilos, etapas o características concretas, utilizadas con frecuencia para aludir a esta generación designándola como la de los «novísimos», «del lenguaje» o «venecianos». Por otra parte, generación «del 68» porque se insiste así en una fecha histórica que tuvo enorme importancia en la formación de sus miembros y que, según el autor, la vincula al resto de las generaciones occidentales que en ese momento comenzaban a tomar conciencia de sí mismas.

La renovación operada en la poesía española en los años 60, y el papel destacado de la generación del 68 en ella, es otro de los epígrafes de carácter globalizador del ensayo de Juan José Lanz. El cambio poético de ese período, con el debate heredado de la concepción de la poesía como conocimiento frente a la poesía concebida como comunicación, es estudiado acertadamente por Lanz que incide en aquellos rasgos sociales, históricos y estéticos que habrían de propiciar la posterior renovación formal radical. Lanz analiza la evolución habida en los primeros libros de los poetas del 68, marcados por la polémica precedente, y su paulatina derivación hacia posteriores obras capaces de incorporar modos no lógicos de aprehensión de la realidad y de acentuar las valencias estéticas del lenguaje. Para Lanz el papel de la generación del 68 en esa renovación de los 60 —un proceso que se prolonga en las décadas siguientes y que asimismo podría ser analizado— no es tanto la suma de gestos de una ruptura abrupta como el eslabón de una cadena que viene a continuar una tradición poética anterior, ahondando en «la única línea posible de escritura: la de la buena poesía».

Además de estos estudios de visión de conjunto, *La llama en el laberinto* se compone igualmente de otra serie de trabajos en torno a la poesía de Gimferrer, Carnero, de Cuenca y Carvajal. En ellos, Juan José Lanz apuesta por un análisis de aspectos parciales del discurso poético de los autores que estudia, para acceder a una interpretación general de la obra, apartándose de esta forma de la metodología crítica tradicional. Las etapas en la poesía castellana de Gimferrer y el impulso metapoético que la anima, la concepción barroca y simbolista de la obra de Guillermo Carnero como rechazo al realismo y el surrealismo, así como la evolución y la concepción de la literatura como representación en Luis Alberto de Cuenca y la conformación de lo barroco en Antonio Carvajal, son las coordenadas por las que transita la mirada crítica de Lanz en esta parte de su libro. De este sistema de aproximación selectiva se vale para establecer el conjunto de signos esenciales y diferenciados que definen y singularizan la voz de cada uno de

los cuatro poetas de los que se ocupa. Cierto que de Martínez Sarrión a Ullán, de Azúa a Colinas, de Villena a Diego Jesús Jiménez, pasando por José María Alvarez, Jaime Siles o Leopoldo María Panero, por ejemplo y entre otros nombres, quedan fuera del trabajo crítico particularizado de Juan José Lanz, pero el autor ya advierte que su tarea no ha sido ofrecer un exhaustivo panorama sino presentar una muestra concreta en la que resaltar aspectos definitorios de una estética poética generacional. Cabe esperar del propio Lanz sucesivas entregas, con otros estudios sobre los autores ahora no incluidos, que contribuyan a enriquecer y completar este ensayo, una obra, como se dijo, abierta a la evolución de los poetas y hacia el futuro.

De igual modo, *La llama en el laberinto* incorpora un más que atractivo apartado dedicado a revisar la poesía experimental española que tuvo un interesante papel en los 60-70 y que no ha recibido todavía de la crítica habitual la atención que merece, si bien una excepción a este olvido son las aportaciones de Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate, de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, de Ignacio Gómez de Liaño y Felipe Boso, o las de María Lluisa Borrás, que Juan José Lanz reconoce. Especial interés merecen en este capítulo las reflexiones que Lanz formula a partir del comentario de obras fundamentales en la articulación de la poesía experimental como *Estética (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)*, de Max Bense, así como la conferencia pronunciada en 1967 en Madrid por Eugen Gomringer con el título de *La poesía como lengua supranacional*, o la atención que dedica al poeta uruguayo de ascendencia española Julio Campal y su decisivo bagaje cultural vanguardista vertido en las páginas de la revista *Problemática*.

Todo ello confluye en un libro que se configura como una espléndida aproximación a una de nuestras generaciones poéticas más brillantes. Una aproximación que puede suscitar alguna polémica conceptual, cronológica o selectiva, según el mismo Juan José Lanz avisa y requiere, pero que contribuye a trazar una perspectiva iluminadora de la actual poesía española. Algo de lo que no estamos muy sobrados.

Sabas Martín

Una semblanza (literaria) de Eduardo Blanco-Amor

Un impuesto que suelen pagar, de grado o por fuerza, los estudios sobre la obra de un escritor en una lengua minoritaria, es el de la extrapolación de sus conclusiones: el lector aplica inconscientemente los rasgos más personales del autor estudiado a otros autores que, con él, conforman una realidad poco conocida. Esta asimilación es casi siempre perjudicial, sobre todo cuando tratamos de escritores marginados o excéntricos en su propio reducto lingüístico y cultural, descontextualizados en más o en menos, cuya especificidad no es transportable a esos otros escritores a quienes sólo vislumbramos a su través.

Digo lo anterior para alertar de un peligro que podría afectar al lector del espléndido libro del profesor Xavier Carro sobre la obra de Blanco-Amor[1]. Carro, estudioso pero también protagonista de las letras gallegas en los últimos lustros, tiene buen cuidado a la hora de redimir a Blanco-Amor de cualquier representatividad «galleguista», así como de cualquier reducción ensalzadora. Esa es la primera virtud de su libro, aunque no es, desde luego, la única. Otras son, a mi entender, las dos líneas de caracterización que acotan la personalidad

[1] *Xavier Carro*, A obra literaria de Eduardo Blanco-Amor, *Vigo, Galaxia, 1993.*

literaria del escritor: constitución psíquica de Blanco-Amor, por un lado, y, por otro, presentación del autor en el discurso estético, dilatado en el tiempo y desperdigado en el espacio, de su época vital.

Respecto al perfil psíquico al que aludo, es cierto que se atiene a los años posteriores a 1962, fecha de su regreso definitivo a Galicia, momento en que la figura de Blanco-Amor recogía más silencios y desdenes que aprobaciones y aplausos, lo que provocó un agudizamiento del desamparado orgullo de quien se sabe solo pero no puede renunciar al reconocimiento ajeno. En sugerentes palabras de Xesús Rábade, «Blanco-Amor é unha síntese de fermosura e tristeza». Un ejemplo de su oscilación entre soberbia y vencimiento nos lo ofrece Xavier Carro, quien fue espectador privilegiado de la conferencia que diera Blanco-Amor en el casino de La Estrada. Tras el acto, los organizadores —entre los que estaba el propio Carro— lo llevaron a Santiago, al Hostal de los Reyes Católicos, donde le habían reservado alojamiento, lo cual motivó una confesión de Blanco-Amor que no tiene desperdicio (pp. 25-26). Cabría preguntarse si ese carácter tan expresivamente reflejado en este libro era consustancial al escritor o sólo el resultado de la edad y del resentimiento tras su oscuro acoplamiento a la España del tardofranquismo. ¿Era así Blanco-Amor en los años de su estancia en Argentina? Carro nos dice lo que sabe, y calla por honestidad aquello que no pasaría de ser una sarta de conjeturas.

Respecto al segundo aspecto aludido —situación de Blanco-Amor en el cambiante universo literario—, las dificultades que vence Xavier Carro no son pequeñas. El escritor orensano había nacido en 1897, y todavía en los años setenta de nuestro siglo publica alguna obra. Su formación literaria, que hubo de quemar rápidamente etapas debido a su autodidactismo, fue desordenada y heterogénea. Aún en Galicia, aprehende el simbolismo francés a través de Vicente Risco, bajo cuya tutela se inició Blanco-Amor en el oficio de escritor. Ya en Buenos Aires, adonde marcha en 1919, entra en contacto con Alfonso Reyes, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y otros escritores. Allí se contagia de modernismo tardío, pero también allí conoce los experimentos vanguardistas, que después contrastará, en sus esporádicas estancias en España, con los poetas del 27. Y si Buenos Aires, en los años veinte, era una ciudad culturalmente tan gallega como Orense, también era «a cidade máis ecuménicamente culta de fala castelán», en palabras de Blanco-Amor, quien añade: «Un mozo do meu tempo podía ver danzar á Paulova e a Nijinsky, dirixir a Siegfried Wagner as obras do seu pai, asistir ás esposicións colectivas dos impresionistas franceses e ás conferencias de Clemenceau e de Ortega. Asistir ó teatro en cinco idiomas, entre eles o yiddish con estupendos actores. Ler ó mesmo tempo que en Londres, París ou Roma as novedades literarias, porque en Bos Aires unha das formas previas de todo proceso de culturización era ler non menos de catro idiomas» (p. 11). Ningún medio mejor para que Blanco-Amor pudiera ampliar su formación cultural y literaria.

Entre Buenos Aires y España (a donde lo envía más de una vez el diario *La Nación* como corresponsal) se va inficionando de los artificios neotrovadorescos (paralelismo, leixa-pren, refrán) que tratan de configurar una mítica galaica. Pese a que el neotrovadorismo aparece como una actitud proyectiva de lo gallego, la realidad es que se trata de una rémora esencialmente nostálgica y artificial —el juicio de valor es mío, no de Carro— creada sobre la falsilla de los «cancioneiros» galaicoportugueses del Medievo, conocidos y valorados ya en el XIX, pero sin considerable influjo literario hasta la tercera década del siglo XX. De 1928 es la edición de las cántigas de amigo y de amor que hiciera en Coimbra José Joaquim Nunes. La elección de un paisaje espiritual, de una tradición poética y aun de una lengua, la gallega, son las marcas de su configuración vital y literaria. Y hablo de elección de una lengua porque Blanco-Amor había sido educado en castellano. La inserción de sus primeros poemas en el espacio cancioneril se acompaña con el uso de una lengua en la que habría seguramente de sentirse un tanto extraño: «Escomencei a escribir os meus primeiros poemas galegos aos vinte anos e escribinos como quén emprega un idioma aparte, alleo ós seus orixes, unha lingua koiné como o esperanto, como o francés... Era unha actitude literaria a miña» (p. 41). Pero esta casi «postiza» actitud literaria adquiere caracteres, en una segunda etapa, de vivencia «que se afirma coa primeira viaxe á Galicia e que queda marcada por unha identificación espontánea coa lingua» (p. 43), en

palabras de Xavier Carro, apoyadas por el testimonio del propio Blanco-Amor: «O fondo significado dun idioma marxinado que non dependia dos libros nin da cultura, senón que nacia e medraba como as plantas de seu, ca mesma pureza. Descobrin que era o mesmo idioma castigado e trunco que me prohibian falar de neno» (p. 43).

En 1928 aparece en Buenos Aires el primer libro de poemas de Blanco Amor, *Romances galegos*, compuesto seguramente unos años atrás, que recoge ya ecos del nuevo clima, aunque sin la condensación trágica y la simbiosis armónica entre lo popular y lo vanguardista que se aprecia en el *Romancero gitano* de Lorca, publicado ese mismo año. La concomitancia cronológica entre ambos libros no es casual, pues se acompaña de coincidencias más importantes, como el afán «moderno» de gestar una mitología popularista en que los aspectos del costumbrismo más concreto quedan quintaesenciados en una constelación simbólica. El contacto personal con Lorca le llevaría, años más tarde, a ejercer de corrector de algún pequeño desliz métrico u ortográfico que Lorca cometiera en sus *Seis poemas galegos*.

Es fácil pensar que sus relaciones con los intelectuales del galleguismo no se estrecharían íntimamente antes de su primera salida a Buenos Aires, sino tras su primer regreso, en 1928. La consolidación del galleguismo había tenido dos hitos importantes: el del foco coruñés, que cuajaría en «As Irmandades da Fala» (1916), y el del foco orensano-pontevedrés, que lo haría en la revista *Nós* (1920), núcleo de la «Xeración Nós» que abre el paso a la vindicación de lo gallego en lo literario y, más aún, en lo político, como lo muestran las «Primeiras verbas» del número inicial de la revista, cuyos colaboradores, se decía, podían ser «individualistas ou socialistas, pasatistas ou futuristas, intuicionistas ou racionalistas, naturistas ou humanistas», incluso «poden ser hasta clásicos, con tal de que poñan por riba de todo o sentimento da Terra e da Raza». Es evidente el influjo que la «Xeración Nós» —la generación de Risco— tuvo en la conformación de las generaciones siguientes, como la del 25, de Luis Pimentel, Manuel Antonio o Amado Carballo, o la del 36.

Blanco-Amor, de nuevo en Argentina en 1935, apoyó desde allí a la República durante los años de la guerra civil, y en Buenos Aires pasó su madurez haciendo profesión de galleguismo. Literariamente, va a arrinconar la poesía para centrarse en el teatro y en la novela. Si su aparición en la escena literaria había sido relativamente tardía, sus inicios novelísticos lo son aún más: hasta 1948 no aparece en Buenos Aires *La catedral y el niño*, en castellano, novela de aprendizaje elaborada con retazos autobiográficos, que en España fue —y es— ignorada, y a la que sólo se han dedicado algunos juicios valorativos, como el de Torrente Ballester, elogioso aunque con algunas reservas, y el irrestrictamente entusiasta de Ignacio Soldevila. Pero, sobre todo, ha abundado el silencio. En la sociedad de Auria —Orense—, «regida por beatas, funcionarios del reino, curas ignaros y traficantes venidos a más», se nos presenta el proceso formativo de Luis Torralba, encarnación narrativa del autor.

En 1959 publicó *A esmorga*, su primera novela en gallego, que sería luego traducida al castellano. Por los desaguaderos de *A esmorga* ha desaparecido cualquier rastro de esteticismo neopopular y de proclividades formalistas. Su lugar lo ocupa, bajo caparazón naturalista, un hondo pesimismo existencial que se nutre de pensamiento sartreano, en el que la violencia (de las víctimas y de los verdugos), el alcohol en que se disuelve la conciencia individual y la atrocidad de un mundo desmoronado y sin salida actúan como ingredientes de un más general derrumbamiento. *A esmorga*, concebida en la superficie como la declaración jurídica de un reo sobre los hechos cometidos por dos compañeros, en el escaso tiempo en que los acompaña, es, en su brevedad, una obra de gran transitividad semántica. Su tejido realista-materialista descansa sobre un simbolismo renuente a dejarse atrapar significativamente. Las direcciones de su interpretación son múltiples, pero Xavier Carro, que se extiende demoradamente en el estudio de la novela en las que son quizás las mejores páginas de su libro, concilia tales direcciones en una lectura de carácter existencial, según la cual la vida «convérteselle ó home nun camiño viscoso que o conduce ó fracaso. Este é o pensamento último e amargo que atopamos en *A esmorga*» (p. 186).

Otras obras posteriores no tienen la densidad casi sólida de *A esmorga*. *Xente ao lonxe* (1972), última novela del autor, es un compacto relato social, «unha ficción co rumor da Historia ó fondo» que, en los estertores del franquismo, presentaba un friso, el de la España de principios de siglo, en que la individualidad aparecía mediati-

zada por una sociedad sacudida, como la que recibió la novela, por las tensiones de su propio dinamismo.

El libro del profesor Xavier Carro ilustra perfectamente, y muy lejos de los estériles envaramientos academicistas, la personalidad literaria de un gran escritor en gallego y en castellano. La utilidad de su estudio está fuera de dudas. El enfoque es atinado, y el análisis de *A esmorga* ejemplar. Ya no sé si es mérito del libro, o carencia mía, el que, incapaz de eludir del todo el peligro que señalaba al comienzo, no me haya resistido a atravesar sus páginas tratando de columbrar, tras la realidad individual de Eduardo Blanco-Amor, otra realidad más amplia, tan apasionante como insuficientemente conocida. Por lo que toca a Blanco-Amor, esta desatención no tendrá, a partir del libro de Xavier Carro, razón que la justifique.

Angel L. Prieto de Paula

América en los libros

Cultura y contracultura, Jorge Bosch, Emecé Editores. Buenos Aires, 1993.

La terrible epidemia de facilismo y mediocridad que invade al mundo occidental desde hace décadas, es el peligro más siniestro que se abate sobre la cultura. Populismo opuesto a popularidad, lo novedoso a lo original, lo hiperkinésico a lo meditativo, sería esa falsificación de la cultura que Jorge Bosch advierte en movimientos como la música rock o las telenovelas. En otras obras suyas como *Pedagogía, contrapedagogía,* plantea los riesgos de una enseñanza frívola y desprovista de la estructura sensata que debe tener la labor pedagógica. Maestros, que en vez de ser tales, se transforman en animadores festivos en eventos donde se deja al alumno, o educando, a su libre albedrío. Todo un mal entendimiento de la democracia y del desenfado en que deben desenvolverse las relaciones entre subordinados y dirigentes, expertos e inexpertos. Bosch trata el concepto de cultura hasta agotarlo remontándose a las fuentes del quehacer humano; y todo ello para llegar a certezas, a evidencias clarísimas, pero debido a la confusión reinante resulta el bosque oculto por variopintos árboles. Pocas serían las verdaderas revoluciones que ha visto la humanidad entre las que destacan el descubrimiento de la agricultura en el neolítico, la imprenta en el Renacimiento y la informática en la actualidad.

Jorge Bosch responde a la pregunta de qué es cultura desde el inicio de la obra. Habría dos formas de definir el concepto: el valorativo y el antropológico. El primero sería aquel en el que la cultura se desarrollaría apoyada en tres grandes ejes: la filosofía, la ciencia y la tecnología. El segundo, una auténtica falsificación ocasionada por la alegre definición y la malsana interpretación que, según Bosch, hacen los antropólogos, los demagogos y populistas. Estos últimos insisten que cultura es todo aquello que ayuda a trasformar el mundo sea el trabaj o diario, la práctica de deportes, saludar, caminar, reír, delinquir, no por ello cultivando los tres elementos que constituyen la cultura desde el punto de vista valorativo, pero de una forma frívola y ligera.

Jorge Bosch, epistemólogo, escritor y profesor universitario, augura un panorama oscuro para lo que resta de siglo, pues se seguirán practicando los vicios facilistas y superficiales que hacen posible la contracultura del «todo vale». Pero la humanidad,

heredera de siglos de música, filosofía y ciencia, sabrá reaccionar y poner las cosas en su sitio. La reserva que existe en todo ser, y en el mundo que habita, es la garantía para que se vuelva por fueros sensatos. Los que en su día facilitaron la reacción contra oscurantismos sociales y culturales, revelando a los hombres, sanamente, contra brutalidades como el nazismo y la dictadura de Stalin. Bosch no abomina del socialismo; todo lo contrario, toma muy en serio y extracta lo positivo de las teorías de Marx, colocando el stalinismo como corrupción del marxismo. Exalta a la democracia liberal y representativa como garantía política, cultural y hasta jurídica para toda la maldad capaz de ser generada por el hombre.

El otro diario de Colón, Germán Suárez Escudero. Interprint Editores S.A. Medellín, Colombia. 1994.

Cristóbal Colón quiso documentar minuciosamente los pormenores de sus viajes en diarios donde consignaba desde datos científicos hasta anécdotas de la tripulación. Después de su primer viaje, quiso agradecer el favor de Isabel la Católica, llevándole el texto a Barcelona y así reafirmar los privilegios otorgados en las capitulaciones de Santa Fe. Este primer diario fue copiado por orden de la reina castellana y llevado a Cádiz cuando el descubridor se preparaba para su segunda salida. El original se perdió en el taller del copista y la copia fue vendida, tiempo después, por un nieto de Colón. No obstante el famoso padre Bartolomé de las Casas pudo hacerse con ella e hizo otro ejemplar que es lo único que ha trascendido como único documento histórico. Jamás se sabrá con certeza lo exactamente anotado por Colón y habrá que acudir al contraste de datos para un mediano acercamiento a la realidad, como la identificación del primer territorio americano pisado por los españoles. Está claro que fue en el hoy conocido como archipiélago de las Bahamas, formado por más de 700 islas y peñascos. Después del glorioso día del 12 de octubre de 1492, fue tanta la ansiedad por ver islas, y por descubrir oro, que Colón parece que no anotó con exactitud las coordenadas del primer territorio. Sólo aporta como situación los 22° de latitud norte y los 74° de longitud al oeste del meridiano de Greenwich, región poblada de territorios insulares. Describe, eso sí, las características orográficas: llana, muy verde, con mucha agua y leña. Datos que han servido a los investigadores para identificar al actual cayo de Samaná con el Guanahaní o San Salvador, ya con letras de oro en la historia.

El libro de Suárez Escudero en sí no aporta nada nuevo a esta primera expedición colombina. Se limita a trascribir la copia que de la copia hizo Las Casas, eso sí, con la importante insinuación de los cambios interesados que haría en su copia el fraile defensor de los indios. El diario, en su primer día, comienza hablando en primera persona: partimos, navegamos, etc. para continuar con la voz del narrador: navegaron, recorrieron, durmieron, etc. Pero en general el texto no es más que un encendido elogio a la gesta descubridora y a la buena nueva histórica que significó el que España llegase a tierras americanas. Tampoco se escapa la alta sensibilidad religiosa del autor y el gusto por presentar los apellidos españoles del descubrimiento, tan esparcidos a lo ancho y largo de Colombia.

Solemne y mesurado, Hugo Mujica, Losada. Buenos Aires. 1994.

El largo túnel que puede ser la muerte, el camino que tantas veces imaginamos conduce hacia lo inasible e inexplicable, forma parte de la vida en las narraciones de Hugo Mujica. El ritmo, ágil y profundo, es como el de una confesión frente al juez supremo que habita en el interior de cada cual; el mismo que imita a ese espejo en que se convierte la Biblia al ser leída, según la magnífica figura poética de Borges.

Mujica es un narrador que no hace concesiones a galería alguna. Recrea las situaciones tal y como su alma de atento observador se va impregnando de la terrible emoción del vivir. La vida es una tragedia y el hombre tiene derecho a denunciarlo así, a rebelarse contra Dios en un proceso que va más allá del propuesto por Nietzsche. Dios existe en Mujica con alegría, con fatalidad, pero también con la inteligencia que se necesita para vengarse del terrible castigo de vivir. Y no es

que exista una amargura ni un pesimismo schopenhariano en la prosa de Mujica. No. Lo que estalla es la verdad que sólo se puede decir cara a cara uno mismo, en un intento de hacer estallar el espejo que nos persigue como una maldición a flor de piel. En poco tiempo, el cortísimo que se tarda en leer *Solemne y mesurado,* el lector advierte una fragancia distinta en la propuesta existencial, la posibilidad de poder hacer uso del doble filo de un arma intangible.

La soledad como perfecta compañera, conquistada en medio de una atronadora compañía, es para un músico famoso mayor tesoro que el de los aplausos con que lo premia el público de todos los países. Sabe comerciar, administrar, dominar, en suma, al aparato que ha inventado y que le ata al mundo con una gravitación más potente que la artística. Desde la nota final hasta el comienzo de la salva de aplausos, el protagonista de *Scherzo* se sumerge dentro de sí y emerge nuevamente para él en un ejercicio que es prácticamente el ensayo o preámbulo de un suicidio.

Y es que el suicidio es una práctica muy frecuente en los cuentos que componen *Solemne y mesurado.* El autor trata el tema sin rubor, sin pedir perdón, casi como reclamando el derecho a matarnos que tendríamos todos. Si la muerte forma parte de la vida qué mejor ejercicio de libertad, y de vida misma, que el de acabar con ésta, sin temor a la tópica y majadera acusación de cobardía. En la narración que da título a todo el libro, el protagonista utiliza la primera sinfonía de Mahler (Solemne y mesurado) como fondo y sustento para suicidarse de un tiro en la boca.

Y es que toda la obra es una ceremonia equidistante entre lo terrenal y lo trascendente, entre lo religioso y lo profano, en ese sacerdocio a que está condenado el poeta, el escritor. Acaso como reflejo del género humano al que pertenece.

Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar, Zheyla Henriksen, Editorial Pliegos. Madrid. 1993.

No sólo para Borges, Cortazár y muchos más escritores el tiempo es una obsesión. Y lo peor, una obsesión sin solución. En otros ámbitos tenemos idéntico problema con soluciones científicas, más para nada filosóficas, poéticas, ni mucho menos, metafísicas. Estoy refiriéndome a Stephen Hawking y su *Historia del tiempo.*

Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar es un estudio minucioso, con una profundidad de campo que hace de la obra de la profesora Henriksen toda una radiografía. El lector más cuidadoso no podría sospechar que se hallasen tantas claves en unas literaturas cuyos autores se afanarían en defender como simple divertimento para el lector. Pero, evidentemente, son mucho más. Son, sobre todo la de Borges, una exploración en nuestra conciencia eterna, en esa inmortalidad que el hombre se esfuerza por olvidar o maquillar, pero de la que no puede separarse ni un instante. El hombre no ha existido siempre sobre la faz de la Tierra. La presencia que le otorgan la paleontología, la antropología y otras ciencias son puro artificio que intenta manipular esa convivencia humana con el cosmos, desde una creación que no tiene tiempo y sí apenas lugar. Cuando el hombre piensa lo hace en una dimensión irreal, en una lucha frenética con la divinidad, negándola y aceptándola, tratando de ser un mismo ente al que se le niega carácter superior.

Uno es, pues, el tiempo profano y otro el sagrado. En el primero residen la ciencia y otras exactitudes prosaicas en las que el hombre se enzarza y prácticamente malgasta su tiempo. Allí no vive; simplemente vegeta y, mucho menos, existe. Es en el otro estadio donde la existencia se hace plena, dado que establece el combate con Dios, sin ningún tipo de sonrojos ni prejuicios. El hombre que protesta y se revela contra Dios en Nietzsche es, en la poética de Borges y en la cuentística y ensayística de Cortázar, el más pleno que en la Creación se puede encontrar. Sobre todo porque es el momento y el espacio (todo sumido en un mismo conflicto y propuesta) en que habitan los sueños, aquella fortuna que creemos que nos roban cuando despertamos, al decir del autor de *El Aleph.*

La obra de la doctora Henriksen es un agradable laboratorio para diseccionar dos de las más importantes obras que se hayan escrito en idioma castellano. Valiosísimo estudio que proporciona, saca a la luz, recónditos secretos como son el uso de la cabalística hebrea por parte de Bor-

ges, su simbología, como también la de Cortázar. Borges se nos descubre como otro cabalista que nos sugiere la verdad, nos la enuncia, dando tímidas pero nítidas pautas, tal y como lo hacen los autores del Libro de los Libros.

El diablo en la tierra de Santa Cruz, Laura de Mello e Souza, Alianza América. Madrid. 1993.

Durante el tiempo de la Colonia, la religiosidad europea se traslada a América con todo su bagaje. No sólo Dios existía sino su antípoda el Demonio y las fuerzas de uno y otro se emplazaron en el Nuevo Mundo en una lucha sin tregua que no ha finalizado ni después de la Independencia. Changó sigue rigiendo buena parte de la vida cubana en estrecha sociedad y/o competencia con Santa Bárbara, logrando uno de los más perfectos sincretismos de que se tenga noticia en el continente americano.

Son poco conocidos los desvelos que el Santo Oficio tenía en la otra potencia ibérica, Portugal. Sin que se tenga noticia de un Torquemada luso, en el país vecino no hubo ociosidad inquisitorial y tanto en la metrópoli como en el mundo a ella sometido la actividad fue enorme. El imaginario medieval, que «ilustraba» tierras lejanas pobladas de seres extraordinarios, cobraba imagen física conforme se avanzaba en la conquista. Así, el Paraíso Terrenal dejaba de estar en Africa o Asia, donde alternativamente residió, para quedar en Brasil. Pero la edenización fue cuestión de los primeros tiempos y la inmensa provincia portuguesa se convirtió en una Lusitania tórrida, machacada por mosquitos y fieras. Las varias y pintorescas formas de interpretar el cristianismo se aclimataron en el nuevo suelo, así como la represión que no tenía descanso, abriendo sumarios y siguiendo juicios tanto en Portugal como allende los mares. Las colonias de Africa tampoco escaparon al celo inquisitorial, ni mucho menos a un curioso tráfico de deportados a quienes no se les quemaba en la hoguera, sino que se les hacía cruzar el Atlántico como escarmiento. Ni qué decir tiene que su prestigio como magos, hechiceros e intermediarios de Satanás se acrecentaba, multiplicando conocimientos y poder con el cambio de sede.

Santa Cruz, como en principio se llamó Brasil, vio nacer y crecer a brujos y hechiceros de diferente pelaje racial. Cristianos peninsulares, viejos, nuevos y conversos, así como esclavos negros, libertos, indios y mestizos, no fueron nunca del desagrado del Maligno. Ansioso de alma o de oficiantes de su culto, Satanás competía a brazo partido con la Iglesia que se veía en desventaja, pues basaba su fuerza en el Patronato de la Corona. Un buen rey portugués tenía el altísimo encargo de propagar la fe y además limpiarla de impurezas. Hasta muy tarde Roma no tomó el asunto como suyo y entonces repartió bulas y se puso manos a la obra. Lo que no fue suficiente para que el reino de las sombras no extendiera sus dominios y dos fes paralelas solucionaran los asuntos del más allá, lo que desembocó en un sincretismo al ritmo del colonizador en lo económico y civil.

El diablo en la tierra... es un excelente trabajo de investigación donde no se dejan cabos sueltos y cada aspecto es minuciosamente tratado por la autora. En un medio como el hispánico, donde la cultura lusa es dejada de lado y tanto la Península como Latinoamérica se ven como dos siameses pegados por la espalda, la obra de Mello e Souza es una grata invitación a subsanar tan lamentable olvido. Portugal y Brasil representan la otra orilla de la iberidad a la que es preciso acercarse.

Antología crítica de la poesía de Costa Rica, Carlos Francisco Monge, Editorial de la Universidad de Costa Rica. 1994.

Es evidente que la literatura costarricense, y no sólo la poesía, empezaría en la mismísima época española, como las restantes hispanoamericanas. Pero el estudio de José Francisco Monge parte del Modernismo, escuela que presenta más o menos las mismas coordenadas que en el resto del mundo. No obstante, la escuela costarricense es rica y, como todas, tiene algo para aportar a todo aquel que se asome a su lírica con sed creadora.

En principio se advierte una etapa premodernista en la que movimientos de similar tendencia en todo el ámbito hispano influyen en la poesía costarricense. Rápidamente se consolidaría el Modernismo propiamente nacional por lo que no es extraño el influjo de plumas como la de Herrera y Ressig, Chocano y, por supuesto, Rubén Darío. Son los autores nacidos entre 1874 y 1897, como

Brenes Mesén, Cardona, Marchena, quienes conformarán la tendencia, no siendo ajenos a los rasgos característicos que la delimitan en el resto del mundo: distanciamiento de la realidad cotidiana, jardines, fuentes musicales y un bien nutrido panteón de sátiros, princesas, doncellas, faunos. Las mitologías clásicas que tanto han tenido que ver en toda la poética hispanoamericana y sus escenarios: París, Roma, Israel, Palestina; además de héroes bíblicos: Salomón, David y la reina de Saba.

Hacia 1920 nace la etapa que se ha llamado posmodernista no sólo en Costa Rica sino en todo Hispanoamérica. No constituye en sus representantes un rompimiento con lo anterior, sino un alejamiento que pretende volver a la realidad cotidiana, concreta. El poeta mira de nuevo hacia sí mismo y hacia su entorno nacional e, incluso más allá, a la providencia. Lo propio vuelve a ser importante, tornándose lo clásico y europeo remoto aunque no del todo extraño. No era un nacionalismo en sentido estricto, pero sí una vuelta a las raíces donde había mucho de esencia y de arquetipo. El discurso poético volvió a ser sencillo y hasta colonial, y avanzó en predios del verso libre. Las influencias se hicieron más variadas y, sin abandonar del todo el legado modernista, las obras de Juana de Ibarbourou, Porfirio Barba Jacob, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez hicieron su presencia en el mundo literario costarricense.

Residir en el extranjero, y concretamente en ciudades de gran actividad cultural como México, Buenos Aires, Nueva York y Santiago de Chile, produce en autores como Francisco Amighetti, Fernando Luján y Alfonso Ulloa Zamora, la necesidad de cambio. Y no sólo en cuestiones estéticas. El mundo iba siendo otro y el país idílico, pequeño y sin grandes traumas políticos del centro de América, también debería tomar el tren de la actualidad. Y se llamó prevanguardia, movimiento que condujo a un neocosmopolitismo que no tenía nada que ver con regiones sublimes y encantadas, ni sátiros que perseguían princesas, ni dioses de trato sexual con humanos. La fábrica, la ciudad, el mercado, la bolsa y otras profanas cosas se amabilizaron en la lira, se humanizaron en versos libres y desprovistos de retórica.

El inicio de la vanguardia en Costa Rica lo cifra Monge en 1940. Lo representan dos generaciones de poetas que están perfectamente conectados con todo el quehacer literario español e hispanoamericano. El auge de la industria editorial del país contribuye determinantemente a que los nuevos bríos encuentren el vehículo ideal. La primera generación de vanguardia la forman los nacidos entre 1919 y 1927, algunos de cuyos nombres señeros son: Eunice Odio, Victoria Urbano y Eduardo Dobles. La segunda de esta maravillosa hornada pública a partir del año 50 y está claramente alimentada de las tres tendencias anteriores. Se nota en ella la huella de una literatura que ya habla por sí sola en el ámbito del idioma castellano. La angustia existencial, un mundo que luce entre brumas, humos, distancias emborronadas por el recuerdo, son los elementos de los que al tiempo de nutrirse, trata de aportar la vanguardia costarricense. Una poética que ha roto definitivamente con la retórica modernista y que fabrica neologismos sin temor a la censura academicista. Es el momento del surrealismo al que contribuyen el Alberti de esta escuela y Pablo Neruda.

El momento actual, o postvanguardista, que se inicia con autores nacidos entre 1938 y 1948, ha tenido, casi por obligación, que hacerse eco de los convulsionados tiempos en los que vive Hispanoamérica. La condición política de la realidad, con su reclamo humanista, es para el poeta costarricense materia prima para el trabajo estético. El obrero, el campesino, el marginado social, son seres que han venido a reemplazar a los arquetípicos de antaño, pero desprovistos éstos de alas y túnicas de seda, de perfiles griegos con rizos de oro. El lenguaje se simplifica, el discurso se hace coloquial y de cierto prosaísmo que, sin embargo, no abandona formas tradicionales como la métrica, el ritmo y el verso.

Declinando el siglo, una generación a la que Carlos Francisco Monge califica de segunda postvanguardia, se aventura en terrenos de la metafísica del ser, la confesionalidad, lo testimonial y la temática erótico-amorosa. Parece que se busca leer la realidad de otro modo donde no hay las rebeliones, las capillas ni los manifiestos de antaño.

Un amor por el diálogo: el Inca Garcilaso de la Vega, María Ramírez Ribes, Monte Avila Editores. Caracas.

La literatura hispanoamericana se inicia cronológica y humanamente con la figura de Gómez Suárez de Figueroa o Garcilaso de la Vega el Inca.

No sólo la literatura sino el ser mismo, el nuevo americano, surgido del mestizaje étnico y cultural. También todo el mundo de contradicciones y aciertos, anhelos y rechazos, filias y fobias, grandezas y miserias que constituyen el Nuevo Mundo iniciado por España en 1492. En el Inca se da ese microcosmos que conforma el universo de hoy, aunque nos tememos, no con la claridad en la receptación ni mucho menos la proyección del ilustre peruano.

Nace Garcilaso de la Vega en Cuzco, la capital del Tahuantinsuyo o imperio incaico en 1539, al poco tiempo de la conquista por Francisco Pizarro. Su padre fue un capitán de idéntico nombre y miembro de una familia aristocrática en sangre y letras. En el árbol genealógico figuran el Garcilaso de la Vega toledano, el marqués de Santillana y Jorge Manrique. A semejante carga genética se le unió la de su madre Ñusta Chimpu Ocllo, bautizada cristianamente con el nombre de Isabel, perteneciente a la familia imperial incaica. Era nieta del emperador Túpac Yupanqui y prima de Huáscar y Atahualpa, los dos hermanos que se disputaban el imperio a la llegada de los españoles. En Cuzco pasa Garcilaso los primeros veinte años de su vida y es cuando empieza esa lucha por la identidad, por la fidelidad a dos culturas, a las dos sangres que vibraban dentro de él y que en ese momento gestaban la realidad de hoy en día.

La lucha se desata para el Inca en el mismo contacto con la escritura. Los quechuas (es decir, los antiguos peruanos y no incas, pues éstos eran los reyes) fueron un pueblo de la prehistoria, ya que no conocieron la escritura. Garcilaso aprende a leer y a escribir como todo ser humano de su época, de la nueva época que empieza a vivir el continente americano. Pero como hombre culto perteneciente a una cultura que no tuvo letras, el conflicto se convierte en materia de razonamiento, de alborozo y lamento. Repitió a lo largo de su vida que si los incas (quechuas, mejor) hubieran conocido la escritura habrían igualado a Roma en poderío y cultura. Por nuestra parte la aseveración es bastante arriesgada.

El descubrimiento de la escritura le sirve a la cultura quechua, a través de Garcilaso, para consignar en caracteres gráficos todo aquello que la tradición oral fue cosechando a lo largo de los siglos. Toda una memoria selectiva que sólo consignaba en anales los hechos notables y famosos de los Incas que merecían pasar a la posteridad. Cuando un rey no se distinguía era inmediatamente olvidado por la historia oficial incaica. Sólo se sabe de los autores de hechos sobresalientes. No obstante, Garcilaso rescata del más profundo olvido las enseñanzas de Viracocha, el hijo del Sol, y del Gran Pachacútec, así como la obra de Manco Cápac, el fundador del Tahuantinsuyo.

A los viente años Garcilaso viaja a España. Más que un viaje es el encuentro con la otra parte de su ser. Es en Córdoba, nada menos, donde entra en contacto con toda la cultura antigua y moderna. Su personalidad sufrirá el choque, el flujo y reflujo intelectual que acentuarán su espíritu y su obra. La sabiduría judía le captó de inmediato, hasta el punto que su primera obra es la traducción de los *Diálogos de amor*, de León Hebreo.

En ese proceso de encuentro y búsqueda de identidad trascurriría su vida. Los *Comentarios Reales* los dividiría en dos partes, una dedicada a la historia del Perú y la segunda, a España. En estos libros así como en la *Florida del Inca* se verá a un autor eternamente preocupado por su esencia mestiza, pero a la que acepta con regocijo procurando extraer de ella lo mejor posible. Lo mejor para el futuro de unos pueblos que se habían encontrado y que partiendo del humanismo del Renacimiento y del legado que ya iban dejando Erasmo, Luis Vives, Nebrija, Vitoria, se preparaban para un armonioso porvenir. El que ya se ha visto que, por desgracia, no llegó.

De ilustrados y románticos, Rusell P. Sebold, Ediciones El Museo Universal. Madrid. 1994.

Rusell P. Sebold es un hispanista, por desgracia poco conocido, que en treinta y cinco artículos publicados en *ABC* recorre ágilmente la Ilustración, el neoclasicismo, el romanticismo y el realismo. No es un viaje cronológico a través de estas escuelas o tendencias, sino una indagación de hasta qué punto se encuentran visitadas por lo romántico o ilustrado, principalmente, las obras de diferentes autores. Lo hace por géneros, a saber: la poesía, la narración, el teatro y el ensayo.

En la poesía, los ingredientes típicos del romanticismo como son una visión egocéntrica y descreída de la vida,

materialista y de un fatalismo definitivo, están presentes en la obra de Cadalso, Meléndez Valdés, Bécquer, Zorrilla y Espronceda. De éste último se entresaca una faceta que Sebold califica de machista y arrepentido. Y es por mor de los amores del poeta con una dama casada a la que, después de muerta, dedica unos versos nada halagüeños y sí inculpatorios por una «mentida ilusión de la esperanza».

Decía Ramón Gómez de la Serna que «para vivir inviernos y enfermedades no hay nada como lo cursi». Es decir, o por lo menos así lo entendemos, que lo ideal en el caso de cruentas temperaturas o de flaquezas de la salud es teñirlo todo de una pátina cursi, lacrimosa, sentimentaloide. O si no que se lo pregunten al Florentino Airza de *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez. El infatigable enamorado, que durante cincuenta años espera a ser correspondido, es un romántico tardío que cubre con cursilerías medio siglo de vida del rival al lado de la amada. Se complace en el dolor, requisito romántico donde los haya, además de mantenerse en una eterna juventud vestido a la usanza de su época: bigote romántico de punteras engomadas y paraguas de vampiro. Además de escribir versos a su musa de carne y hueso con alfileres en los pétalos de una camelia. Gozó de su martirio, más ingrediente romántico, hasta que, muerto el rival, se embarcó con su Julieta en un buque fluvial por un río eterno para un viaje sin retorno.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritora cubana nacida cuando aún su país era España, es de esas feministas incipientes que, al no poder contar con el poderoso movimiento reivindicador de hoy en día, tienen que consolarse con formulaciones. Así, equipara el papel marginal de las mujeres al de los esclavos, institución que, vergonzosamente, todavía subsistía en la Cuba de 1841. Pese al apoyo o padrinazgo de Nicasio Gallego y el duque de Rivas, le es vedado su ingreso en la Academia de la Lengua por su condición de mujer. No obstante, Gómez de Avellaneda no se arredra e incursiona con éxito en el camino del teatro. *Baltasar*, rey pagano, es convertido a la fe del Dios de los hebreos por Elda. En la obra entran en juego principios liberales decimonónicos que la autora refleja a partir de su propia ética empeñada en la libertad de mujeres y esclavos. Elda invoca, reclama, lucha, por la libertad religiosa, no sin teñirlo todo de visos románticos, puesto que el rey acude a lo propuesto por la hebrea a partir de un «hondo tedio», un «infecundo fastidio» y un «larguísimo letargo».

Adelantado a la epistemología sensacionista de John Locke es Francisco de los Ríos y Córdoba, tercer conde de Fernán Núñez, autor de *El hombre práctico*, primer libro escrito en español moderno. En esta obra se vierten muchas de las ideas que estarían en boga en el Siglo de las Luces, pasando desapercibida o siendo muy poco conocida, acaso por la temprana época en que fue escrita: 1680. La observación, como medio para descubrir la verdadera esencia de las cosas y así llegar al conocimiento de la naturaleza, es la piedra angular de este conde ilustrado a finales del barroco. Su amor por las tendencias que harían furor, época y nueva senda por la que trascurriría la humanidad tiempos despues, está puesta de manifiesto en ideas como el estudio de las lenguas de las naciones conocidas, la desaparición del mayorazgo como institución, para convertir la tierra en mercancía, y gravar con impuestos las tierras de los nobles y la Iglesia. Toda una apuesta por la modernidad en un país donde la Inquisición funcionaba que daba gloria y la deificación de la dinastía gobernante obligó a la aberrante consanguinidad de los Austrias, cuyo lamentable resultado fue ese pobre Carlos II de nuestro desgraciado recurso histórico.

La poética de José María Eguren, Gema Areta Marigó, Ediciones Alfar. Sevilla. 1994.

La obra del simbolista peruano José María Eguren sigue estando como en la sombra, después de haber ocupado un puesto destacado, no sólo en la literatura de su país sino en toda Hispanoamérica. El caso de Eguren es el propiamente por él buscado: discreción en lo personal, nada de resonancias políticas y sí búsqueda de lo estético en un minucioso examen de su escritura. El Perú de la primera mitad de siglo es un país de grandes escritores: Mariátegui, Santos Chocano, César Vallejo. Ante semejantes estaturas no es extraño que la obra de Eguren resulte falta de brillo universal y no precisamente por falta de merecimiento estético. De cada país son dos o tres los nombres que trascienden, máxime si no se es una potencia. Lo económico, además de la impronta política y militar, no dejan de ser vehículos que arrastran a lo cultural, por lo que no es de extrañar que la Francia de aquellos tiempos, y los actuales, «coloque» en el parnaso mundial generaciones brillantes de escritores.

El estudio de la profesora Gema Areta Marigó es un excelente puente entre la oscuridad y la luz que aportan las estrofas de Eguren. Todo el bregar del poeta está perfectamente analizado, dejando traslucir la imagen de un hombre con la suficiente mortificación personal y estética para ser poeta, en medio de un ambiente como el hispanoamericano que invita y limita. La invitación viene dada de lo real maravilloso del que se han servido tantos autores; la limitación, más clara, en los recursos que permiten a esas revistas literarias que prometen ser quincenales y resultan mensuales y con cuatro números en toda su historia.

Pero Eguren, en un constante destierro inmóvil en Lima, como anota la ensayista, entra en comunión con lo arquetípico y esplendoroso para cantar suavemente, huyendo de la ampulosidad del Modernismo tan firmemente en boga. El residir en la ciudad no impide a Eguren robar a la naturaleza elementos para elaborar una poesía de «ala húmeda, de corazón esponjado, de sierra y de andinismo».

El autor de *Simbólicas, La canción de las figuras, Sombra* y *Rondinelas* cuenta con una afortunada alternativa en los días que corren. De la mano del estudio de la profesora Gema Areta Marigó, no sólo el contexto universitario y especializado logran un eficaz acercamiento. También el popular, el del hombre y mujer de la calle pueden servirse, necesitados como estamos todos de cultivo del espíritu, estética (también ética) y menos pedestrería y prosaísmo.

Miguel Manrique

Nuestras escritoras chilenas, Ruth González Vergara, Santiago de Chile, Edición Hispano-Chilena, 1993, 274 pp.

Las mujeres chilenas han estado escribiendo desde la configuración de su república, sólo que la inmensa mayoría estuvo velada y olvidada. Así lo demuestra la autora de este interesante estudio: doce escritoras nacidas entre 1666 y 1893, las cuales son sólo una pequeña muestra entre las quinientas que lleva registradas después de una obstinada labor de búsqueda en bibliotecas y archivos del mundo. La bibliografía y el diccionario que aporta González Vergara es de gran utilidad para quien esté interesado o interesada en el tema.

¿Cómo han podido ser silenciadas estas voces?, nos preguntamos. Al parecer, el fenómeno obedece a una negación apriori que, según la autora, ha cedido en los últimos tiempos debido, muchas veces, a fenómenos comerciales en los que se ha distorsionado el ser y decir femeninos. De modo que no sólo merece la pena sino que es necesario reconstruir la memoria histórica y literaria desde las mujeres.

Destaca en esta serie de estudios el rescate de Teresa Wilms que publicó en Madrid un libro de prosas poéticas, *En la quietud del mármol* (1918), elogiado en España por Juan Ramón Jiménez y desconocido en su país. Rupturas, desgarramientos, soledad y olvido constituyen una constante en la vida de estas mujeres cuyas voces empiezan a escucharse.

Hemingway, el cazador de la muerte, Manuel Zapata Olivella, Bogotá, Arango Editores, 347 pp.

Es este el último libro de Manuel Zapata Olivella, nacido en Lorica, Colombia, en 1920. Se trata una novela narrada desde la perspectiva afroamericana. La historia se inspira en la vida de Hemingway, un autor, como se sabe, muy admirado entre los hispanoamericanos. La acción transcurre en 1961 cuando el protagonista se desplaza a Kenya con su amante tras la búsqueda de un mito que quiere fotografiar y plasmar con palabras.

Delirante experiencia la de un norteamericano rastreando sus orígenes precisamente en Africa, continente donde recorre mentalmente su vida, ya próximo a la muerte. Como el clásico explorador que descubrió al mundo de los europeos la aterradora y atractiva realidad de un tórrido continente, Hemingway fabula el mito de un paraíso perdido poblado de cebras, búfalos, leones, vegetación de selva y unos primeros padres de piel oscura.

El amor según Toribia Ilusión, Carlos Meneses, Barcelona, Ronsel Editorial, 150 pp.

«Por qué no nací mariposa o gaviota. Es mentira lo que me dices, no soy un sueño, aunque me agrada que

me lo digas. Me gustaría ser un sueño. El sueño de todos los hombres». De esta naturaleza son las reflexiones de Toribia Ilusión, la mujer inmaterial de la novela de Meneses; producto de la fantasía de los hombres, más que el resultado de una construcción consciente del propio ser, Toribia sólo aparece en el deseo de un hombre que sucumbe a la fascinación que ella ejerce sobre todo aquel que la conoce. Esta belleza translúcida que emerge de un universo simbólico tiene unos pies tan finos como sus manos y unas manos tan etéreas que parecen alas.

Carlos Meneses, poeta, narrador y periodista peruano residente en España, nos ofrece una delicada parodia del «eterno femenino», invención que ha servido para anular la presencia de las mujeres de determinadas zonas de la cultura. Primero se las idealiza, después se las hace volar en la imaginación para convertirlas en deseo inalcanzable, en vuelo de mariposa, en imagen de la muerte. Luego se las llora o se las convierte en imposible, hasta borrarlas completamente del mundo «real».

Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña, Ivette Sánchez, Lausanne, Hispánica Helvética, 1992, 202 pp.

El Caribe, región olvidada durante mucho tiempo, hacia los años treinta empezó a despertar la curiosidad de artistas, poetas y antropólogos. Ese interés tuvo como resultado una corriente literaria, la poesía negra antillana cuyos protagonistas eran los «hijos perdidos de Africa». A partir de entonces el Caribe empieza a estudiarse como unidad cultural, como una composición abigarrada de influencias de diversas culturas. Posteriormente, la revolución cubana acentuó esa tendencia.

La autora de este ensayo encuentra como parte de la identidad de este área cultural no sólo la unidad geográfico-ambiental, sino también las experiencias histórico-políticas comunes y la heterogeneidad de la fragmentación étnica, lingüística y cultural, además de los contrastes en el interior de cada isla y país.

Ivette Sánchez analiza diversos motivos narrativos: elementos de la naturaleza, fetiches, símbolos, reliquias, mitos, rituales, prácticas religiosas, en las obras de Luis Rafael Sánchez, Pablo Armando Fernández, Miguel Barnet, José Luis González, Manuel Pereira, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy y Manuel Mora Serrano.

El coloquio americano, Juan Gustavo Cobo Borda, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, 412 pp.

El presente volumen reúne una serie de ensayos del poeta, crítico y ensayista colombiano, Juan Gustavo Cobo Borda. Aquí se rinde especial homenaje a dos figuras fundamentales: Bolívar y Borges. Asimismo incluye, entre otros, ensayos sobre autores colombianos: Baldomero Sanín Cano, Luis Tejada, Germán Arciniegas y Gabriel García Márquez.

Cobo Borda desarrolla temas y analiza figuras de interés continental: Bolívar, Rubén Darío, Alfonso Reyes y Vicente Gervasi, ofreciéndonos la visión más humanizada del personaje. La grandeza y la miseria de un Bolívar que «ascendía de sus fracasos, emborrachándose en el júbilo de sus entradas triunfales» o «se despojaba de sus investiduras» para vencer así al enemigo. La imagen de un Darío que dejaba atrás las «precarias dignidades diplomáticas y sus patéticos dramas conyugales», para hundirse en la marea del alcohol de donde emergían las «imágenes claves de sus memorables poemas». De este modo, el autor no sólo se propone humanizar, desde la literatura, la violencia que tanto afecta a Hispanoamérica y proponer la imaginación y la crítica como opciones aún válidas, sino también contagiarnos de su entusiasmo.

Relecturas martianas: narración y nación, Ivan A. Schulman, Amsterdam, Rodopi, 1994, 98 pp.

El objetivo de este trabajo es esclarecer los nexos entre las estrategias de narrar y el proyecto de representar la nación; demostrar las distintas manifestaciones de ese doble proceso que ocupa un lugar central en los textos de Martí, y señalar cómo la textualización de la nación y el universo subjetivo del narrador constituyen un doble y articulado mecanismo discursivo.

Schulman desarrolla, entre otros, capítulos como «Martí y la cultura de la modernidad» donde analiza los

factores de la profunda transformación social que sometieron al escritor al desarraigo y angustia de la vida moderna; «Narrando la sociedad multicultural», donde explica cómo la visión dualista tan central en la epistemología de la escritura moderna prima en los ensayos de Martí; y «Más allá de la literatura: narraciones de la cultura de la revolución», donde se refiere a un texto del héroe cubano, poco conocido, «El álbum martiano de Cayo Hueso», en el que se produce un diálogo patriótico de la colectividad cubana que contribuye a la evolución del concepto de nación y de nacionalidad.

Miguel Angel Asturia's archeology of return, René Prieto, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 307 pp.

El autor de este ensayo nos muestra cómo Asturias regresa a la tradición maya a través de su obra, pero con la retórica del surrealismo que asimila durante su estancia en Europa. Esta convergencia de fuentes culturales tan distintas, pero con un punto común: la vigencia del universo mágico y la fuerza de lo onírico, se materializa, como se sabe, en *Leyendas de Guatemala, Hombres de Maíz* y *Mulata de tal,* obras excepcionales, en tanto que su autor nos ofrece una visión del mundo indígena desde dentro, no desde el punto de vista occidental, como había ocurrido hasta entonces.

Rene Prieto analiza las obras arriba mencionadas a partir de los mitos y las diferentes culturas, del papel que juegan los elementos en el universo simbólico, del lenguaje y la filosofía que encierra ese universo mágico. Esta nueva lectura de Asturias nos ofrece una visión más amplia de una obra sin la cual sería difícil explicarse lo que normalmente se conoce como realismo mágico.

El concepto de política en Juan B. Justo, Javier Franzé, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, volúmenes 1 y 2, 95 pp, 214 pp.

El autor de este ensayo desarrolla tres piezas fundamentales en el pensamiento de Juan Bautista Justo (1865-1928) —figura clave en la política y el pensamiento en Argentina—: el positivismo, el liberalismo y el marxismo, corrientes filosóficas que marcan períodos distintos en la historia del país. En Justo estas tres corrientes, según el autor, se presentan de forma peculiar: «No hay un Justo positivista a la hora de pensar la lógica social, otro liberal cuando de economía se trate y, finalmente, un tercero marxista para mirar el juego de clases. Lo que se encuentra por el contrario es un único Justo, que reflexiona sobre diversos tópicos pero siempre desde esa particular conjunción que ha organizado como ideario propio».

Franzé evidencia la manipulación ideológica de que fue objeto el pensamiento de Justo, por parte algunas secciones de la izquierda que encorsetaron su ideal de justicia dentro de la izquierda comunista, y el nacionalismo de izquierda revisionista. Desandando el camino del justismo a la luz del concepto político, buscando ese sentido, el autor vislumbra, entre otros conceptos: la visión de la sociedad, la historia del rol del Estado en el capitalismo y la relación entre la lucha de clases y el progreso.

Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana, Alvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez, Madrid, Akal, 1987, 349 pp.

¿Qué entendemos por literatura hispanoamericana?, ¿cuándo comienza esa literatura?, ¿qué realidad se esconde bajo el término obra literaria hispanoamericana? Esta y otras preguntas se plantean los autores en un intento por concebir, pensar y definir el hecho literario hispanoamericano como proceso inscrito en la estructura general de la lucha de clases. En consecuencia, la obra es considerada «objeto ideológico» con una función determinada y un funcionamiento específico en esa lucha ideológica.

Los autores analizan cómo se sientan las bases, cómo se produce y cómo se desarrolla en sus temáticas, tendencias y variantes ideológicas, en ese *corpus* de escritura que se conoce como literatura hispanoamericana. Así, parten de los cronistas (Colón, Cortés, Cabeza de Vaca, Las Casas, etc), la literatura colonial y postcolonial (Ercilla, Bello, Sarmiento), el modernismo, la poesía gauchesca, las «literaturas nacionales», el teatro criollo y el de vanguardia, hasta llegar a la literatura

cubana del presente siglo. Al margen de cualquier intento de exhaustividad y erudición, se eligen paradigmas históricos que marcan sucesivas etapas del camino.

Azul... de Rubén Darío, nuevas perspectivas, Jorge Eduardo Arellano, Washington, Organización de los Estados Americanos, Colección INTERAMER, 1992, 130 pp + 12.

Azul, libro fundacional en el ámbito de las letras hispanoamericanas, no se ha agotado en la infinidad de lecturas que ha tenido desde que Valera lo presentó a los lectores. Esto lo demuestra Arellano al ofrecernos una interpretación amena del texto, teniendo en cuenta elementos sobre los que habían pasado por alto muchos investigadores, aportando datos interesantes y estableciendo otras interrelaciones que sin duda contribuyen a iluminar aspectos, como el hecho de que Darío, tan entusiasta del habla y la cultura francesas, postulase, horrorizado ante el avance de *Calibán,* el bárbaro y fiero imperialismo norteamericano, la conservación de las esencias culturales latinas en sus versiones españolas: hidalguía, nobleza, ideal, Cervantes, Góngora y Quevedo. Asimismo, el autor analiza la incidencia que tuvo para Darío la experiencia chilena, como encuentro con la modernidad y sustancia literaria de *Azul.*

Consuelo Triviño

La Habana 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión, Jacobo Machover (director del volumen), Alianza, Madrid, 1995, 295 páginas.

En la serie *Memoria de las ciudades,* le toca el turno a La Habana precastrista, cuya historia es desmenuzada en numerosos perfiles en el período que va desde la instauración de Fulgencio Batista como dictador, hasta la ruptura de relaciones diplomáticas con Estados Unidos.

Contra ciertos tópicos impuestos por el esquema revolucionario, La Habana tenía una vida cultural diversa y sofisticada, lo cual no excluía amplias zonas de pobreza y prostitución, comunes a tantas ciudades del mundo. Basta examinar los elencos de revistas literarias, movimientos pictóricos, creación musical, baile académico y popular, espectáculos de distinto sesgo, etc, para entender que la sociedad civil, apenas asistida por un gobierno dictatorial como el de Batista, supo desarrollar público y recursos suficientes como para solventar toda esa producción cultural.

Item más, Cuba era un país con un fuerte movimiento de izquierdas, político, sindical y universitario. Envuelta en las esperanzas festivas del «lirismo revolucionario» (la fórmula es de Malraux), llegó la revolución de Castro y potenció la difusión de una cultura uniforme y acrítica, propagandística y militante, que dejó fuera, como enemigos de guerra, a todos los disidentes. Pero esa es otra Habana.

En esta de Machover se codean gente de «antes» como Rodríguez Feo y Baquero, revolucionarios expulsados por la revolución (Frayde, Serrano, Leante) y castristas fieles (Otero). Se esboza un posible diálogo entre las voces de una Cuba dispersa por la intolerancia y el verticalismo. Acaso, si no una fiesta, La Habana, alguna vez, será un ágora tropical donde se pueda discutir con libre palabra y al aire libre.

Ciencias sociales y formación ambiental, Enrique Leff (compilador), Gedisa, Barcelona, 1994, 321 páginas.

El tema del medio ambiente satura los mensajes mediáticos y hasta se ha puesto de moda. En general, su tratamiento riguroso proviene del mundo científico y tecnológico (biología, ingeniería genética, bioquímica, etc.). Las ciencias sociales y la historia se han aproximado menos al asunto. Este volumen, basado en trabajos que generó un convenio entre la UNAM mexicana y la UNESCO (1988/1989) intenta llenar los huecos que las investigacioes sobre medio ambiente van dejando por el lado sociopolítico.

Dividido en bloques regidos por afinidad temática, el libro se ocupa del encuadre teórico del medio ambiente dentro del campo de los estudios sociológicos, su abordaje interdisciplinario, sus relaciones con la economía,

sus repercusiones en la educación, su incidencia en la antropología, su inserción en los procesos urbanísticos y la creación de un posible derecho ambiental. Especialistas en diversos campos, entre ellos el coordinador, suscriben las distintas secciones: Rolando García, Pablo Gutman, Víctor Toledo, Hebe Vessuri, Roberto Fernández y Raúl Brañes.

Al igual que la sociología, la ecología, más que una ciencia, es un perfil de todo conocimiento que tenga que ver con la vida en común, de modo que resulta imperativo tenerla en cuenta en todo trabajo de campo o de teoría que afecte a la convivencia. Que esté de moda, o sea que se anuncie su próximo anticuamiento, no significa que los verdaderamente interesados en ella, como los coautores del presente *reading*, dejen de insistir en su grave y universal trascendencia.

Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios. Jane Flax, traducción de Carmen Martínez, introducción de Silvia Tubert, Cátedra, Madrid, 1995, 384 pp.

Ciertos movimientos feministas atacaron al psicoanálisis considerándolo una teoría machista de la subjetividad y el lenguaje, que tomaba como paradigmas universales unos elementos que sólo pertenecían a la identidad varonil. Las relaciones entre ambos movimientos fueron y son conflictivas, pero han suscitado revisiones críticas, sobre todo en sede psicoanalítica, que han redundado en elaboraciones teóricas enriquecedoras.

La mujer, opacidad radical, mero género, ser preverbal y anterior al complejo de Edipo, esencialmente madre, goce infinito e ilocalizable, amenaza cósmica al sujeto, etc, ha tenido diversas caracterizaciones que, curiosamente, no hacen a su par indispensable, el varón. Como señala Tubert en su informado prólogo, si bien la dualidad sexual es esencial y misteriosa (nadie puede explicar por qué los sexos son dos y no más o menos), su contenido es variable y atañe a la cultura y a la historia.

La autora hace, más que una apuesta ensayística, un estado de la cuestión, trazando el itinerario de las polémicas suscitadas por las malas relaciones de familia entre el psicoanálisis y los feminismos, sin olvidar jamás que la consideración teórica de la sexualidad femenina empieza, prácticamente, con Freud. Por ello, Flax se detiene en la meditación original freudiana y luego repasa las revisiones críticas, sobre todo de Lacan y Wynnicot, para ver en qué medida el psicoanálisis puede abordar o meramente circunscribir el tema.

El dictamen de Flax es que no conviene llegar a ninguna conclusión. Estamos en una época posmoderna, es decir de una transición abstracta, de no sabemos qué a no sabemos qué. La situación social de la mujer tiende a su indiferenciación con el varón, pero a medida que ello se produce, se reproducen las actitudes de distanciamiento feminista radical. Las mujeres cambian y la Mujer insiste.

Una palabra propiamente dicha, Lisa Block de Behar, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1994, 222 páginas.

A pesar de su carácter misceláneo, este libro de la ensayista uruguaya guarda unas líneas «fuertes» que, por paradoja, se afirman en los detalles: la intimidad infinita de las palabras, las señales disimuladas y evidentes de las homofonías, las palabras que se descomponen al componerse en la frase, la propiedad de nuestro lenguaje que, sin embargo, nunca nos permite decir la palabra propiamente dicha.

Por todos estos desajustes del lenguaje consigo mismo y con las referencias exteriores a lo verbal, por todas estas coincidencias camufladas y esas armonías sordas, la literatura es posible, el funcionamiento poético del lenguaje se convierte en proliferación significativa. Tales fenómenos autorizan a Block de Behar a explorar ejemplos literarios, a constituirlos en pequeños mundos abiertos a grandes cantidades de despliegues íntimos, a poder intentar saber qué significa hablar de Tal o Cual autor.

El elenco es reducido pero tiene inesperados rasgos de familia. Desde luego, Lautréamont y Laforgue coinciden en ser uruguayos que escriben en francés, se escapan de Montevideo o Tarbes y mueren en París, como la chica del tango. Borges y Bioy Casares son, a veces, una misma estatua bifronte. Pero, ¿qué hace en medio de ellos, Manuel Puig? Pues, lo mismo: encontrar en la escritura de lo no literario una literatura que se ignora. En el otro hallarse a sí mismo, a través de

una exploración autobiográfica o una cacería de ángeles, esos seres entre celestiales y terrestres, dotados de cualquier sexo, de todos y ninguno, que toman tierra para salir levitando y flotan para aterrizar.

Una cultura vastísima y prolijamente estructurada, un arte de la minucia, el repliegue y el detalle, y la voluntad de no dejar tranquilo a ningún signo, agitan elegantemente las páginas de Block de Behar, que buscan la inapropiable propiedad de las palabras.

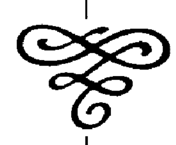
La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina, Daniel Link, Ediciones del Eclipse, Buenos Aires, 1994, 92 pp.

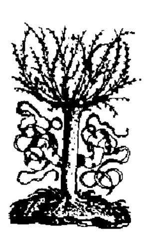
Esta miscelánea de Link (1959) es un excelente ejemplo de la posición que ocupa la crítica argentina de última promoción respecto a la herencia literaria del país y las posibles (siempre variables) tradiciones. Formados durante la dictadura militar y eclosionados en la restauración democrática, llena de promesas y de perplejidades, los representantes de esta camada crítica intentan fijar a sus clásicos y definir antecesores y conflictos, para hacer su propia historia.

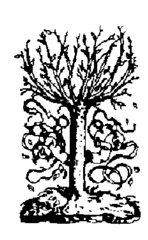
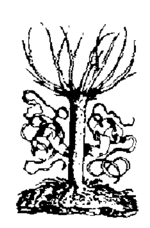
Así aparece el abuelo Borges, rescatado del mármol gracias a su costado *pop*. Y también aparece el Cortázar de *Rayuela*, es decir el autor de una epopeya en clave grotesca. La crítica al realismo puritano de la izquierda de los sesenta se advierte en la relectura de David Viñas y Rodolfo Walsh. Por contra, el rescate de Puig abre el espacio de las últimas preferencias, como el narrador Aira o el poeta Perlongher.

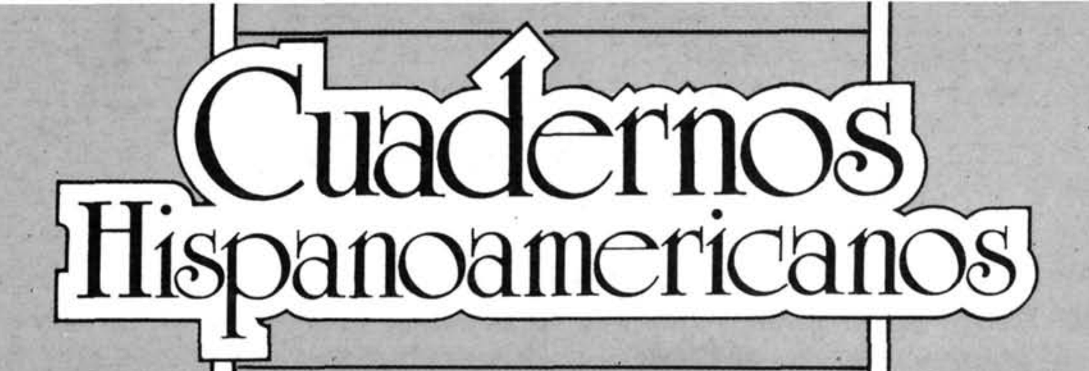
Link apunta, pues el espacio no le permite mayores desarrollos, algunas escenas conflictivas de la literatura argentina: el intento de ser postmoderno en un país poblado de arcaísmos y que —de nuevo Borges— cultiva sus propios y melancólicos tesoros de una historia corta y lejana a la vez; el hecho de que una parte elocuente de esa literatura (Puig, Saer, Cortázar) se escriba fuera del país; un interés cívico por la realidad y un rechazo de las ilusiones del realismo. Link logra circunscribir, así, un espacio crítico y un campo de trabajo que supone elecciones estéticas y comprometidos puntos de vista.

B.M.







BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 Pts.



Próximamente

Conmemoración de

Sor Juana Inés de la Cruz (1695-1995)

Textos de:

Margo Glantz, Teodosio Fernández,
José Carlos González Boixo, Juana Martínez,
Jean-Claude Masson, Selena Millares,
Lola Luna, Luis Sainz de Medrano,
Guillermo Schmidhumer